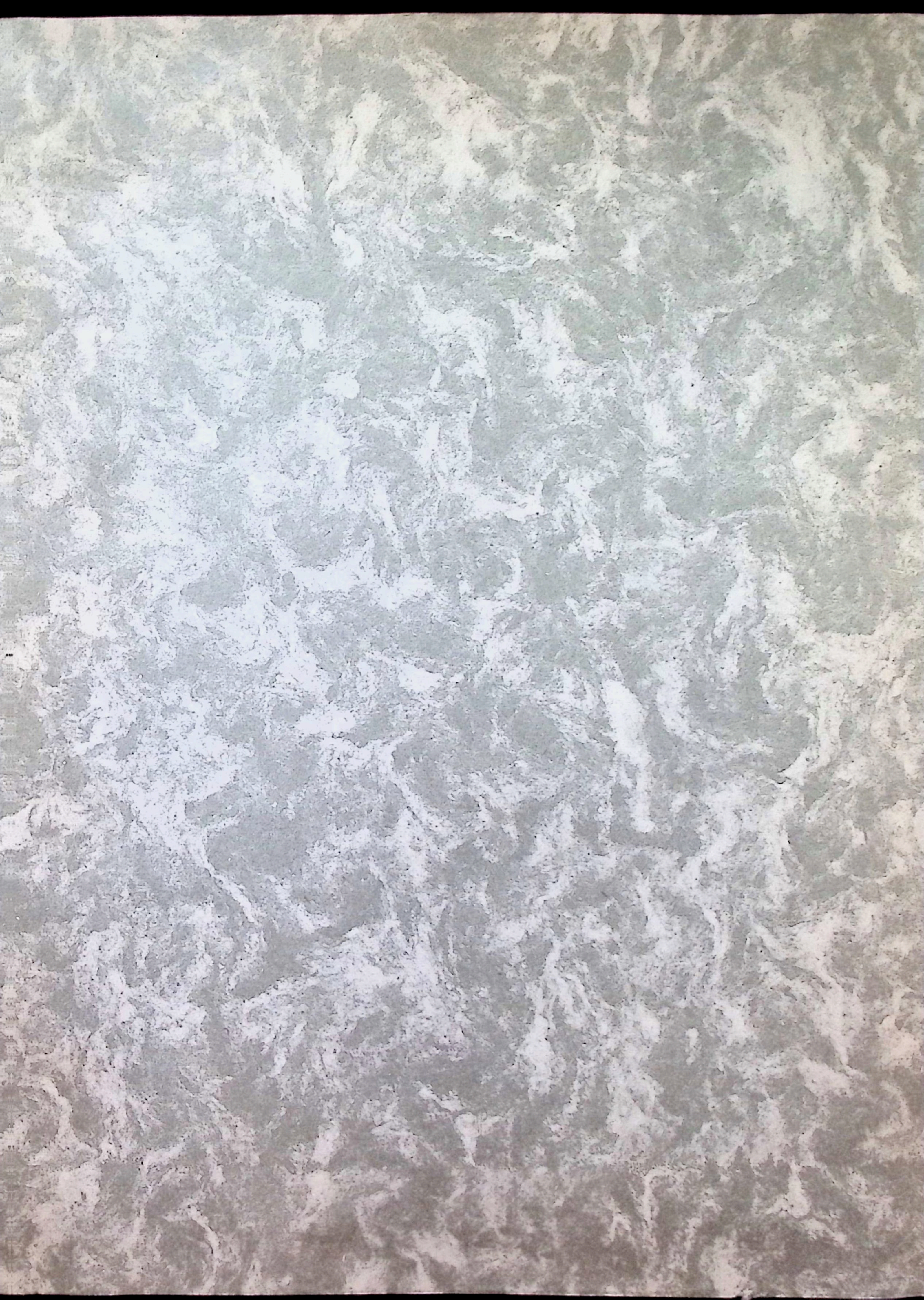






Art et Décoration

G. de MALHERBE et Cie

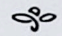
IMPRIMEURS

12, Passage des Favorites

PARIS

Art et Décoration

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE



JUILLET 1914 — DÉCEMBRE 1919

Tome XXXVI



ALBERT LÉVY, ÉDITEUR

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

2, RUE DE L'ÉCHELLE, 2

PARIS



Inter Artes et Naturam. (Musée de Rouen.) PUVIS DE CHAVANNES.

Art et Décoration



En reprenant cette publication, que la guerre a interrompue au mois d'août 1914, nous avons pour premier devoir d'apporter notre hommage à la mémoire de son fondateur.

Émile Lévy, qu'une mort prématurée a enlevé, en janvier 1916, a attaché son nom à des éditions magnifiques, pour lesquelles aucun soin, aucun sacrifice ne lui paraissaient excessifs, parce qu'il voulait en faire ce qu'elles sont, en effet, l'honneur de la librairie française. Son goût affiné des belles choses, sa longue pratique du monde artistique, son expérience sans cesse renouvelée de la technique du livre, son souci de l'élégante présentation des œuvres, nous en avons constamment bénéficié ici même, car l'éditeur d'*Art et Décoration* en fut aussi le collaborateur le plus actif et le plus diligent. La conception élevée qu'Émile Lévy s'était faite de son rôle, à la tête de la Librairie centrale des Beaux-Arts, est un précieux héritage qui doit être et qui sera fidèlement conservé.

* * *

Lorsque cette revue s'est fondée, à la fin de l'année 1896, sous le parrainage de Puvis de Chavannes, Vaudremer, Grasset, J.-P. Laurens, L.-O. Merson, Fremiet, Roty et Lucien Magne, il fallait quelque audace pour consacrer un périodique français à l'art contemporain et plus encore pour y réserver une place privilégiée à l'art décoratif moderne.

C'est à peine si les arts « mineurs » venaient d'être admis dans les expositions. Malgré des efforts comme ceux de l'Union centrale des Arts Décoratifs, un public bien restreint encourageait les tentatives des trente ou quarante artistes qui luttaient pour la renaissance de nos arts industriels.

Il suffit de voir, au lendemain de la guerre, l'empressement de la foule autour des vitrines et des ensembles de nos décorateurs pour mesurer le chemin parcouru. Nul ne contestera la part prise par cette revue dans ce progrès de l'opinion.

* * *

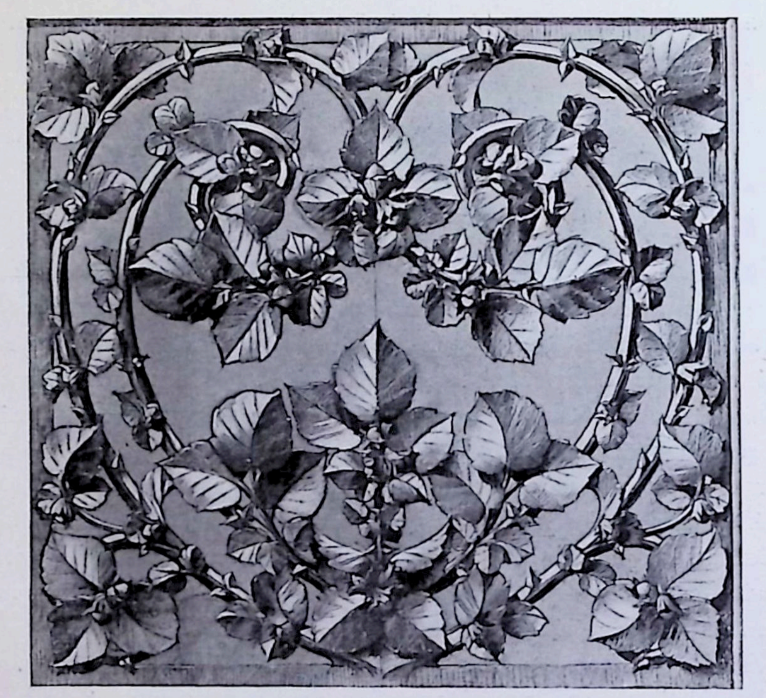
Ce qu'elle a inlassablement demandé aux artisans comme aux artistes, c'est tout d'abord d'être de leur temps, de ne pas souscrire à cet aveu d'impuissance qu'est le pastiche des styles anciens.

La partie serait déjà gagnée si ce pays avait eu l'esprit d'organisation dont la concurrence internationale et les nécessités modernes font un devoir impérieux. Mais la guerre a passé,

nous laissant de dures leçons, qui ne seront pas perdues. Ce n'est pas la routine qui résoudra les problèmes de l'heure présente : reconstruction des provinces dévastées, extension des villes, création de logements sains et accueillants pour tous.

Est-ce à dire que l'on a espéré, que l'on attend encore l'éclosion miraculeuse d'un style sans lien avec le passé? Jamais rien de tel n'a été dit ici. Il s'agit d'émonder les branches mortes et d'activer la montée de la sève et non d'arracher l'arbre avec ses racines. Nous ne rêvons pas de la nouveauté à tout prix, de la maison à l'envers et de la chaise à cinq pieds; mais nous approuvons une 24 HP de ne pas ressembler à un carrosse, et nous ne nous lassons pas de dénoncer le ridicule d'une banque camouflée en temple antique.

L'occasion du renouvellement espéré est suffisamment offerte à qui sait pratiquer les franches structures, les belles matières, les saines techniques, et consulter à propos la nature, « intarissable fontaine de beauté et d'invention. »



Noisetiers. Croquis pour une grille. LUCIEN MAGNE.

*
* *

Si l'on a trop demandé à ces principes éternels, si des écoliers trop pressés ont cru y trouver la recette qui tenait lieu de la science et du talent, ce n'est pas la faute de ceux qui les ont formulés. Que l'on se reporte aux articles si sages d'un Grasset, d'un Lucien Magne, qui formèrent de leurs leçons une génération entière d'artistes, on y trouvera toutes les réserves qui mettent à leurs plans respectifs la pédagogie et l'art.

L'application rigoureuse des principes logiques de construction et d'ornementation ne suffit pas à faire naître l'œuvre d'art. L'œuvre d'art comporte essentiellement un artiste, c'est-à-dire un homme qui possède à un degré éminent tout d'abord la force, ou la grâce, ou la finesse, ou l'élégance ou la fantaisie, et aussi le courage de ses goûts, et aussi un instinct subtil du rythme et de l'harmonie, et aussi l'esprit d'invention, et aussi l'amour et l'expérience de son métier. Or, c'est le caractère, et l'imagination, et le sens des formes et des couleurs, et la conscience qu'il est le plus difficile de mettre en formules et en traités.

C'est pourquoi, si nous restons fidèles à une doctrine qui a fait ses preuves, nous pensons, toutefois, qu'il ne faut manier les règles et les théories que d'une main légère et discrète.

Exposer les faits, le plus de faits possible, faire connaître les œuvres et les artistes, le plus d'œuvres et le plus d'artistes possible, tel reste notre but essentiel.

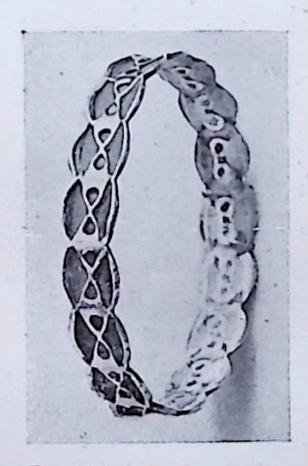
Notre regretté collaborateur et ami Paul Cornu avait résumé, naguère, le passé d'*Art et Décoration* dans un mot qui demeure notre programme, parce qu'il comporte moins de parti pris dans les dogmes que de curiosité attentive pour les résultats : constituer au jour le jour *la vivante encyclopédie de l'art actuel.*

JEAN LARAN.



Buffles Macédoniens. JOUVE.

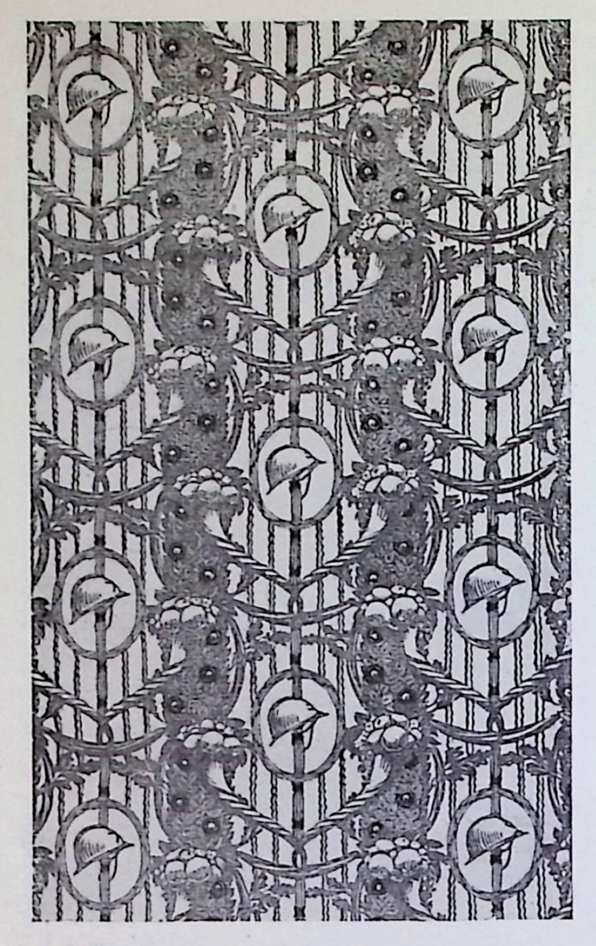
AU SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS



Bracelet. ED. MONOD.

On ressent presque toujours, après une longue interruption de notre vie normale, une surprise naïve à constater combien les choses changent peu, tandis que les hommes vieillissent et meurent; pour elles, le temps a « suspendu son vol » et observé le moratorium. Quand on pousse le tourniquet du pavillon de Marsan, une curiosité nous presse de savoir comment la guerre a bien pu renouveler notre art décoratif. A notre impatience les faits répondent avec sérénité qu'il n'y a nulle raison pour que les événements qui bouleversent l'ancien et le nouveau monde apportent une forme inédite de pied de table.

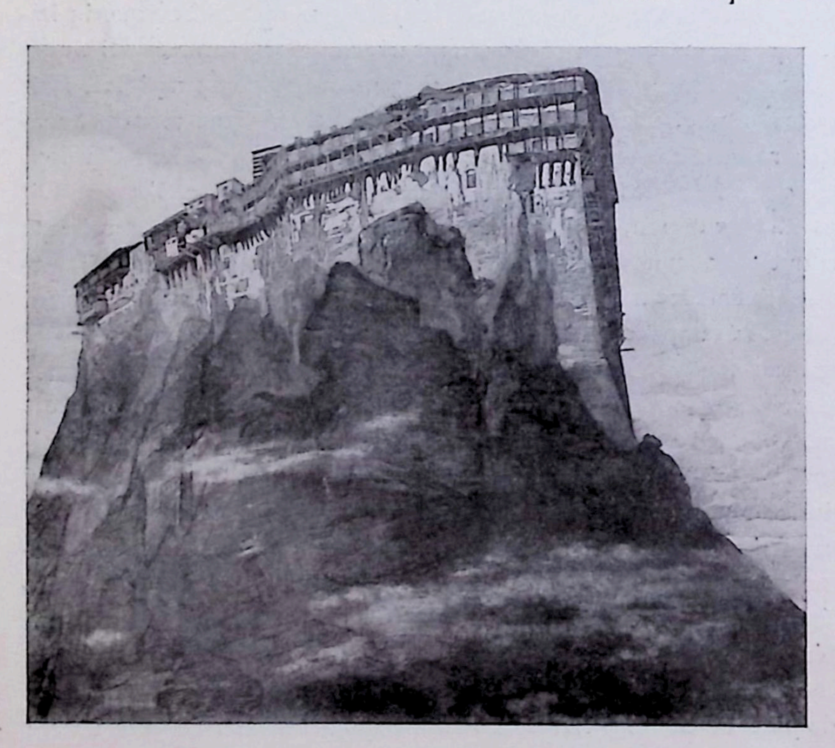
Les grands événements politiques et militaires ont, le plus souvent, la brusquerie imprévue d'un accident. Les formes artistiques évoluent avec plus ou moins de rapidité, mais avec la continuité des êtres qui vivent et contiennent en eux-mêmes la loi de leur développement. Comme la nature donc, l'art ne fait pas de sauts. Un gros pavé dans le ruisseau peut en troubler les eaux, mais non en interrompre le cours, ni en changer la direction. De Phidias à Praxitèle, la statuaire grecque a vécu sans s'apercevoir de la guerre du Péloponnèse et les maîtres hollandais du XVII[e] siècle — qui n'ont fait que peindre l'existence quotidienne de leur pays — ont omis la guerre, qui fut presque constante contre l'Espagne, l'Angleterre ou la France. Sans doute la représentation des batailles, depuis les Assyriens et les Egyptiens jusqu'à Louis XIV et Napoléon, tient une grande place dans les arts figurés ; mais ce sont toujours des œuvres de commande ; livrés à eux-mêmes, les artistes retournent aux thèmes habituels de leur école.



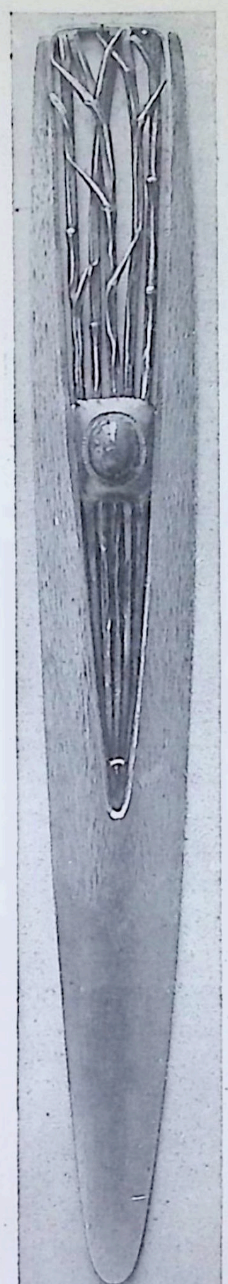
Toile de Rambouillet. BOIGEGRAIN.

Rien donc ici ne rappellerait la guerre, si l'on n'avait demandé à nos décorateurs d'aider à en réparer les désastres en établissant des modèles de meubles simples pour la restauration des régions dévastées. Elle se rappelle encore par quelques lacunes qui lui sont imputables, l'absence de plusieurs artistes et celle de certaines matières. M. Brandt, sans doute, n'a pas été privé de fer ; mais le cuir a manqué à Mlle de Félice et, pour exercer l'originalité de son invention et l'élégance de son dessin, elle a dû chercher une compensation et une consolation en imprimant des papiers de reliure. N'importe, on éprouve dans cette exposition, et devant beaucoup de vitrines une légère impression d'indigence qui est bien du fait de la guerre. Les décorateurs ont souffert aussi de la restriction et ce n'est point pour diminuer la sympathie qu'ils nous inspirent.

Peut-être cette sobriété n'est-elle pas uniquement due à la rigueur des temps. N'est-elle pas en grande partie un effet de cette crise de rationalisme traversée naguère par notre art décoratif et dont il est sorti très sage ? Quand on vient de visiter la salle Lacaze où sont exposées momentanément les dernières acquisitions du Louvre, on trouve notre vocabulaire décoratif un peu restreint. Aux figurines persanes, aux fantaisies linéaires des Arabes, à la faune japonaise, nous ne pouvons guère opposer que des feuilles et des fleurs ; les panneaux d'armoire, les dossiers de chaises, les innombrables tissus qui tapissent les murs de tons bariolés ne nous montrent jamais que des bouquets ou des fruits ; notre langue décorative est au régime végétarien. Les animaux puissants de M. Jouve, aux attitudes imprévues et si justes, sont là pour nous rappeler pourtant les ressources de la faune décorative ; une mention encore est due à M. Boigegrain qui a pris comme motif pour l'une de ses toiles le



Monastère au Mont Athos. JOUVE.

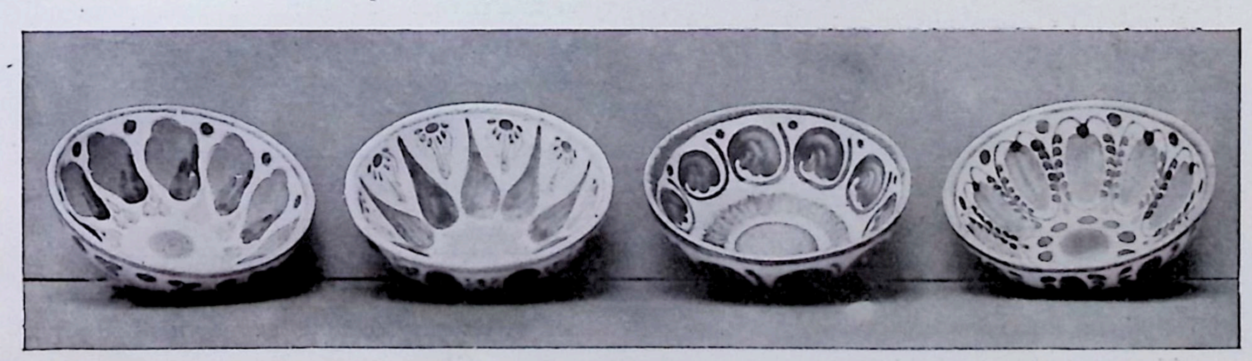




Vase et Coupe-papiers fer forgé. BRANDT.

casque immortel ; à M. Lucien Vogel, pour la fantaisie originale de ses coussins. Il serait assurément facile à nos décorateurs d'enrichir leur vocabulaire ornemental. Nous avons trop écouté les critiques que l'on adressait, au nom de la logique, aux fantaisies qui ne se justifiaient par aucune utilité. C'est une maîtresse d'école tyrannique et bien austère que la pure raison. Si on l'écoutait, elle nous habillerait avec des sacs et nous logerait dans des baraques Adrian.

C'est dans le mobilier que nous pouvons le mieux suivre les transformations de notre goût



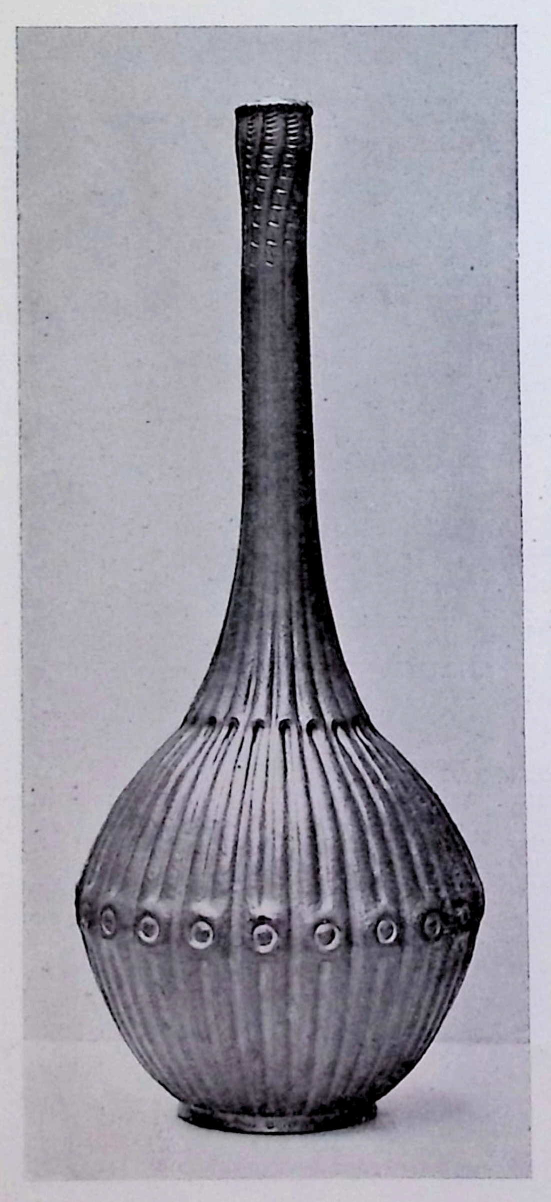
Coupelles faïence. AVENARD.

décoratif. Nous avons, depuis le commencement du siècle, vu naître bien des meubles qui n'étaient point de même type ni de même race. Ces familles successives sont toutes représentées dans l'exposition actuelle ; mais il en est qui sont déjà comme des espèces déclinantes et qui auront bientôt disparu. Ainsi, le bureau de M. Majorelle représente fort bien le style que nous avons appelé « moderne » vers 1900 ; il était alors caractérisé par une grande fantaisie linéaire qui s'est fort assagie.

Tout en conservant la souplesse des courbes enseignée par les Nancéiens, un style plus jeune apparut ensuite qui reprenait les proportions de notre mobilier Louis XVI. Ce fut un moment très heureux. Il fut un temps où les meubles de Dufrêne, de Gaillard, de Follot offraient, en même temps que de belles formes à contempler, d'élégantes solutions pour les problèmes posés par les nécessités et conditions auxquelles un meuble est assujetti et qu'il doit mettre d'accord.



Coupe en bronze. DELAHERCHE.



Vase métal. DUNAND.

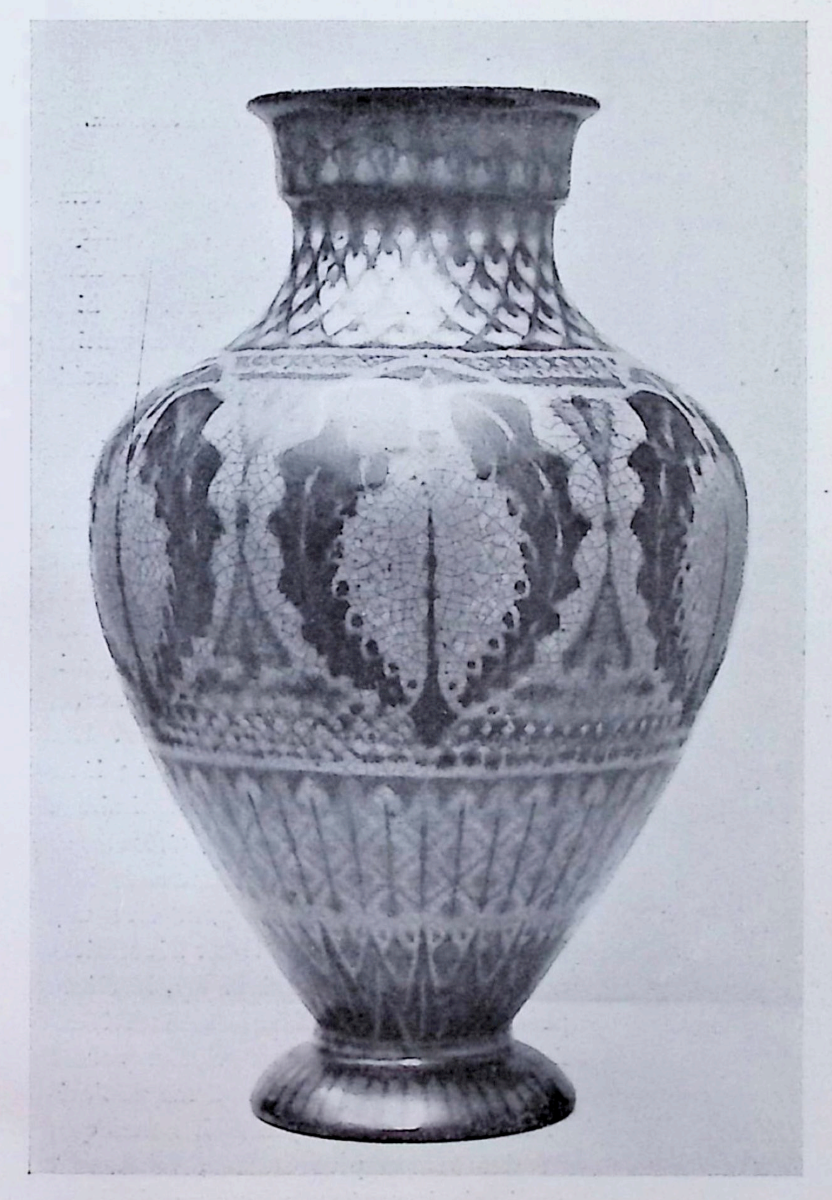
Mais la mode ne se stabilise guère plus pour les meubles que pour les vêtements et voici que les principes qu'on nous avait donnés, jusqu'à ce jour, comme les fondements de l'esthétique nouvelle sont maintenant délaissés par ceux-là mêmes qui en ont été les apôtres. Un des impératifs de cette morale du meuble était que le bois doit se montrer à nu ; et voici que de nouveau il est revêtu de peinture, de laque ou d'or.

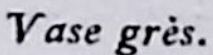
Un autre impératif non moins catégorique imposait aux meubles destinés à un même intérieur une parenté de forme et de couleur qui rendît visible l'unité de la famille. Or, il est bien évident que les somptueux objets éclos dans le boudoir de M. Dufrêne ne sont pas de la même couvée. Les « ensembliers » se sont-ils lassés de porter ce vilain nom ? Il désignait pourtant une bonne chose.

Après ces meubles de race indigène, et que l'on reconnaît pour français au désir qu'ils montrent de plaire, nous avons vu apparaître des silhouettes carrées, des formes issues de

variations sur le parallélipipède quadrangulaire, fantaisies cubiques visiblement dérivées de l'architecture du béton. Le bois accepte d'autant mieux cette géométrie rigide qu'elle provient de la caisse en planches où l'on a coulé le ciment; il reconnaît des formes façonnées par le travail de la scie et du rabot. Quand le bois est beau, ou quand il est revêtu de fines couleurs, cette menuiserie prend quelquefois une distinction contre laquelle il est difficile de se défendre. Mais nous voici bien en présence d'un style tout à fait différent des trois précédents et ce quadruple aspect de notre décoration ne fait que résumer une évolution de quelques années.

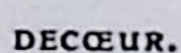
Peut-être cette passion de l'originalité, de la nouveauté est-elle pour beaucoup dans la difficulté qu'un style moderne trouve à s'établir et à s'imposer avec quelque autorité. On nous a longtemps fait trembler avec cette menace que notre génération aurait dans l'histoire la honte suprême d'avoir vécu sans créer un style qui portât sa marque. Le péril me paraît plutôt d'en avoir créé un trop grand nombre. On a beaucoup parlé du danger de l'imitation; dans ces dernières années, j'ai surtout rencontré le danger de l'originalité à tout prix. Il nous fallait un style qui fût de notre époque; on a mis un tel zèle à faire naître l'enfant désiré que, en présence de tant de





Vase grès. DECŒUR.





Vase grès. PAUL LACHENAL.

nouveau-nés, notre époque est en droit d'hésiter un peu avant de reconnaître le sien. Dans leur désir de faire du nouveau, nos décorateurs n'ont ils pas un peu subi l'influence et pris l'allure de la mode, de cette mode qui n'a pas d'autre raison d'être que sa nouveauté ? Cette allure est naturelle dans le monde des chapeaux et des robes ; on comprend, à la rigueur, que le couturier et sa cliente aient le même désir, sinon le même intérêt, à en changer à chaque saison les formes et les couleurs. Mais les meubles naissent pour une destinée moins éphémère. Devant une transformation trop rapide des styles, il est bien naturel que le public ressente quelque inquiétude. Tel meuble, né sous le septennat du président Loubet, paraît plus démodé qu'un contemporain du roi Louis XIV. Si chaque année apporte son style, que va donc faire cet honnête client qui veut bien vivre avec son temps, mais à condition qu'on ne l'oblige pas à changer de mobilier tous les cinq ans ?



Dressoir. TONY SELMERSHEIM.



Buffet. TH. LAMBERT.

Quel remède à ce terrible esprit de nouveauté ? J'ai lu quelque part que, chez les Thuriens, quiconque proposait une loi ou voulait en faire passer une nouvelle devait se présenter au peuple la corde au cou. La strangulation n'en suivait que plus vite l'échec de la proposition. Ce nœud coulant qui se resserre, quel frein pour les réformateurs ! Les Thuriens exagéraient assurément ; il ne faut pas décourager les novateurs timides. Mais il ne faut pas les trop encourager non plus. Un style qui exprime une génération et une société ne peut être une invention individuelle ; il est nécessairement une œuvre collective. Or, le siècle précédent a été le siècle de l'individualisme et notre jeune xxe siècle pousse cette religion jusqu'au fanatisme de l'originalité. D'honnêtes jeunes hommes qui, en des temps plus stables, se fussent appliqués à continuer l'œuvre de leurs



Salle à manger de campagne. ERNEST FRÉCHET.

maîtres entrent dans la carrière en reniant toute tradition ; nous en avons fait des forçats du futurisme.

Sans doute, un des principaux ressorts pour la création artistique est l'ambition de faire du nouveau ; mais une des grandes satisfactions de l'historien est toujours de constater qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil. S'il est un art qui impose cette remarque, c'est bien celui qui nous donne nos objets usuels. La constance des besoins de l'homme, la similitude des matériaux et des outils compensent et limitent les fantaisies de son imagination. En somme, les éléments sont toujours les mêmes ; la terre, le bois, le fer, la laine... qu'y a-t-il de changé depuis cinquante siècles ? Nos besoins se sont-ils modifiés ? Mais non ; il s'agit toujours de nous donner de quoi nous asseoir, nous coucher, faire cuire nos aliments, nous vêtir et nous parer. Les outils, sans doute, semblent s'être perfectionnés ; mais la machine n'a jamais fait que développer la puissance de notre travail manuel ; elle ne fait que rendre plus rapide l'outil primitif manié par nos dix doigts. La production du machinisme ne sera jamais que la contrefaçon de la main-d'œuvre humaine.

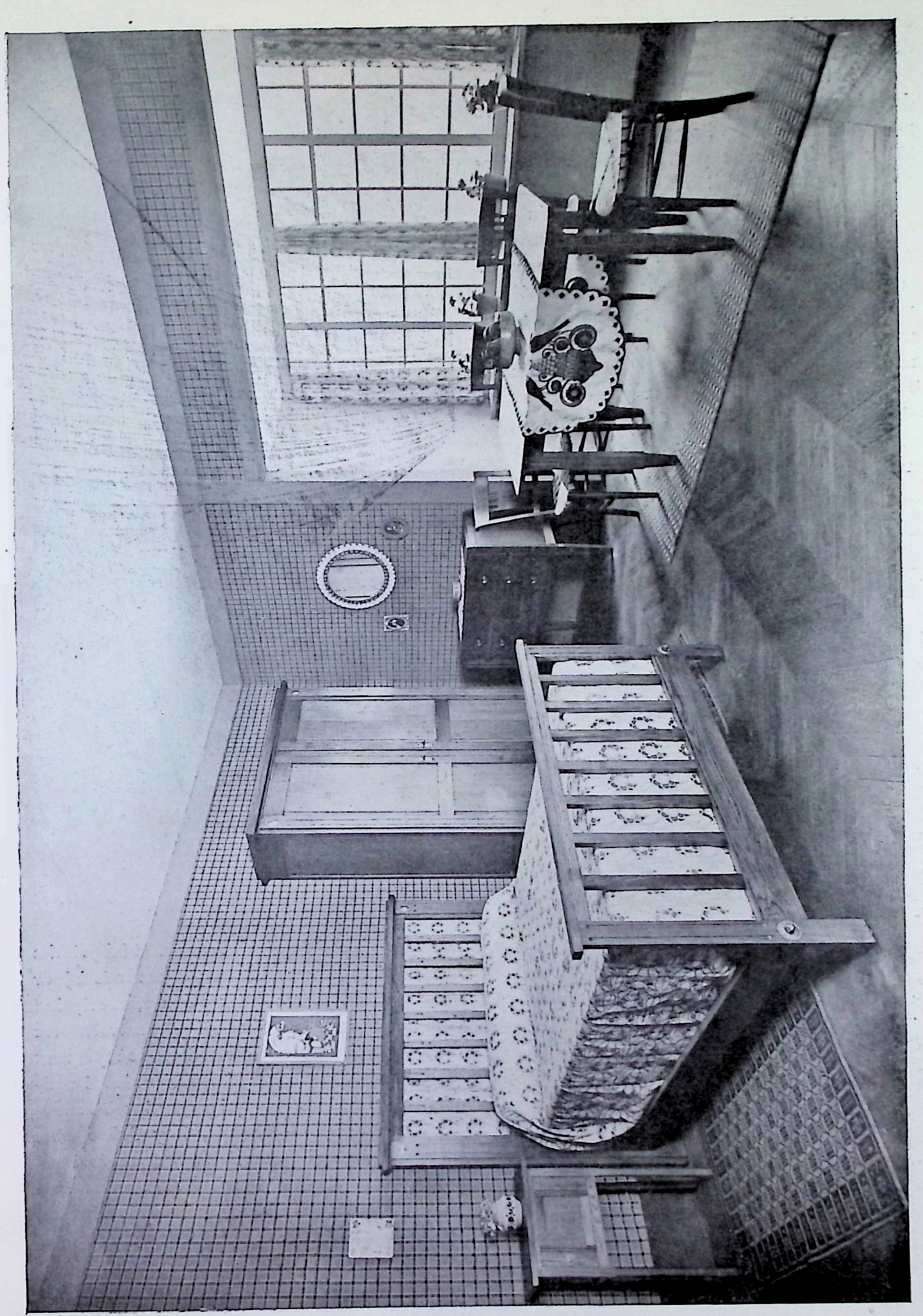
Si nous étions tentés de croire à une trop grande supériorité de notre art sur celui de nos très lointains ancêtres, dès l'entrée de l'exposition, les belles vitrines de Delaherche nous rappelleraient que la céramique, depuis des milliers d'années, se pratique toujours par les mêmes moyens : faire tourner l'argile entre ses doigts, puis la faire cuire. Ces pots de forme élégante et robuste, de matière saine et somptueuse, nous donnent, avec un excellent



Meubles en série. SUE ET MARE.

enseignement d'esthétique, une bonne leçon de philosophie historique. La vitrine de M. Decœur est aussi une des beautés de cette exposition ; M. Decœur réussit ces métamorphoses étonnantes qui, d'un morceau de terre soumis au feu, font sortir quelque chose de rare et de précieux ; poterie de même race que celle qui sortait des fours chinois et japonais. La technique de M. Lachenal est d'une sûreté étonnante ; mais dans cette maîtrise à traiter le grès, quelle affectation de sévérité ! Du noir, du blanc, des lignes rigides. Les lécythes attiques qui ont été des ustensiles funéraires sont d'aspect moins morose. M. Méthey est absent ; mais M. Avenard attire et retient notre attention avec des vases et coupelles aux colorations bleues, turquoise ; et dans cette fraîcheur printanière, on discerne un mélange savoureux de simplicité rustique et de somptuosité persane. Et toutes ces parentés à travers l'espace et le temps n'empêchent point que la céramique ne soit ce qu'il y a de plus heureux, de plus original dans notre art décoratif moderne.

M. Ed. Monod-Herzen en martelant et ciselant des plaques d'argent obtient de fines coupes dont la silhouette a de l'élégance, et les arêtes du nerf. Sans doute ne se sentira-t-il nullement diminué si l'on rappelle que, à en croire Homère et les fouilles de Mycènes, les contemporains d'Hélène et d'Achille pratiquaient déjà cette technique du repoussé. Les vases de M. Dunand si beaux, dont l'allure a tant d'autorité, laisseraient aussi mieux voir leur très lointaine ascendance si l'artiste ne demandait à une chimie toute moderne de camoufler son métal jusqu'à le rendre méconnaissable. Après la céramique, pourquoi la technique qui nous donne la satisfaction la plus complète est-elle donc celle du fer forgé ? Parce que aujourd'hui, comme au temps où Hephaistos battait sur l'enclume les armes d'Achille, le forgeron ne peut avoir de doute sur le but à atteindre ; son métier est la simplicité même et la matière parle si clairement qu'il faut bien la comprendre. En l'absence de M. Robert, M. Brandt expose quelques menus objets qui sont parmi les œuvres les mieux réussies de



GALLEREY.

Chambre à coucher.

cette exposition parce qu'il est un fidèle héritier des forgerons qui ont inauguré l'âge du fer.

Le bois ne franchit pas les siècles enfoui dans le sol, comme le fer ou le grès, et on ne peut suivre aussi haut l'ascendance de notre mobilier moderne. Et pourtant... M. Selmersheim dans une chaise très simple concilie d'une manière imprévue les exigences du confort et celles de la solidité en appuyant un dossier oblique sur des montants verticaux ; il serait trop long d'énumérer ici tous les sièges commodes et charmants imaginés par nos artistes. Mais diminuera-t-on leur originalité en rappelant que, quinze siècles avant notre ère, il existait des chaises qui ressemblaient aux nôtres comme des sœurs? Les sièges, en quarante siècles, n'ont pas plus changé que la manière de s'asseoir. Dans l'île de Crète, au palais de Cnossos qui fut le fameux labyrinthe du roi Minos, les archéologues ont mis à jour une chaise de pierre qui est une transcription d'un siège en bois et ce siège pourrait être d'aujourd'hui. Les transformations de style sont contenues en des limites bien resserrées si vraiment le roi Minos — qui appartint à la magistrature assise — siégeait, il y 3.500 ans, sur une chaise qui pourrait sans anachronisme paraître dans nos intérieurs. Et si l'on ne craignait de jouer sur les mots, on conclurait que, parmi nos maîtres décorateurs, les plus jeunes sont les plus anciens.

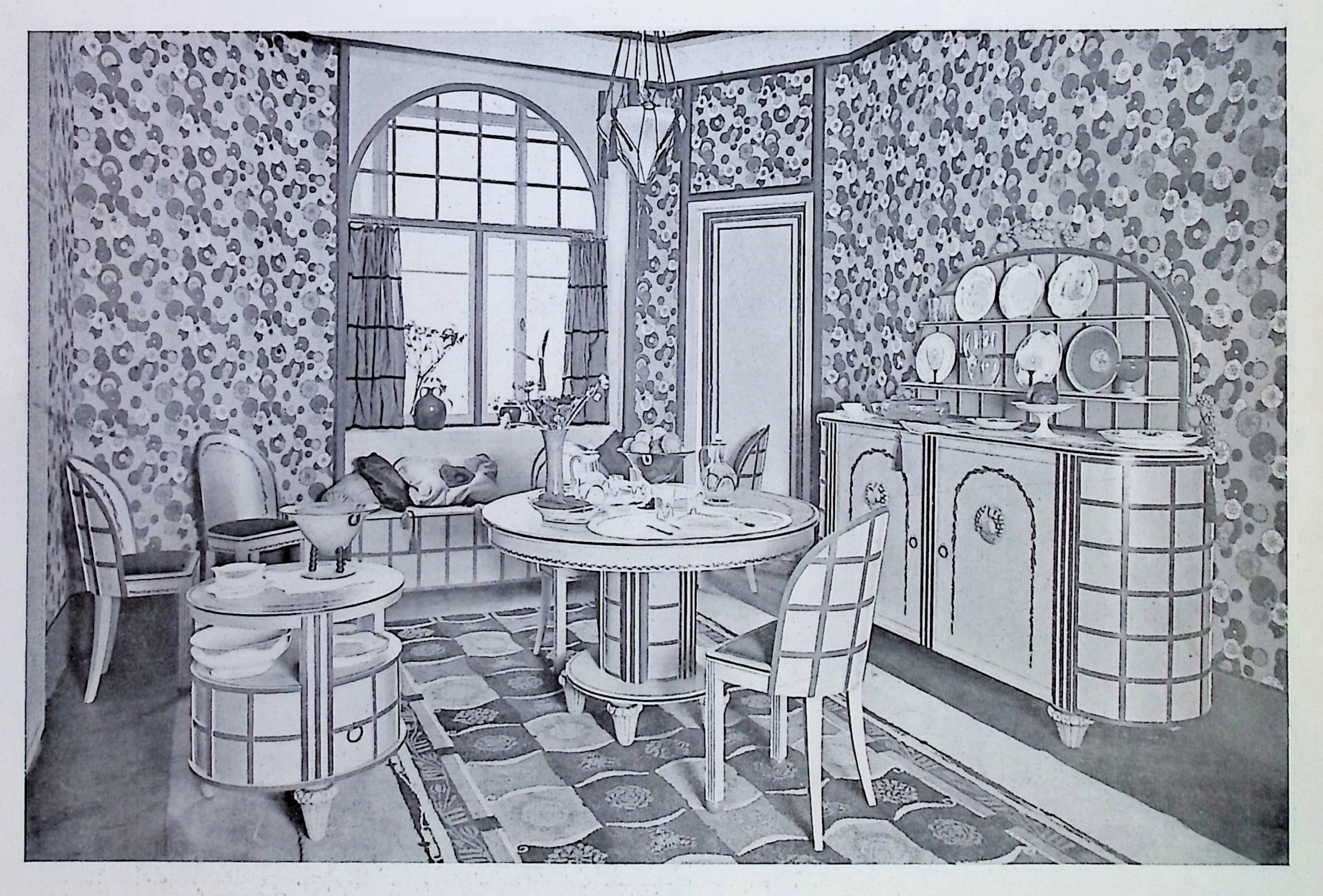


Bahut. FOLLOT.



Psyché. DUFRÊNE.

Une des originalités de cette exposition tient dans le programme qui invitait nos déco-



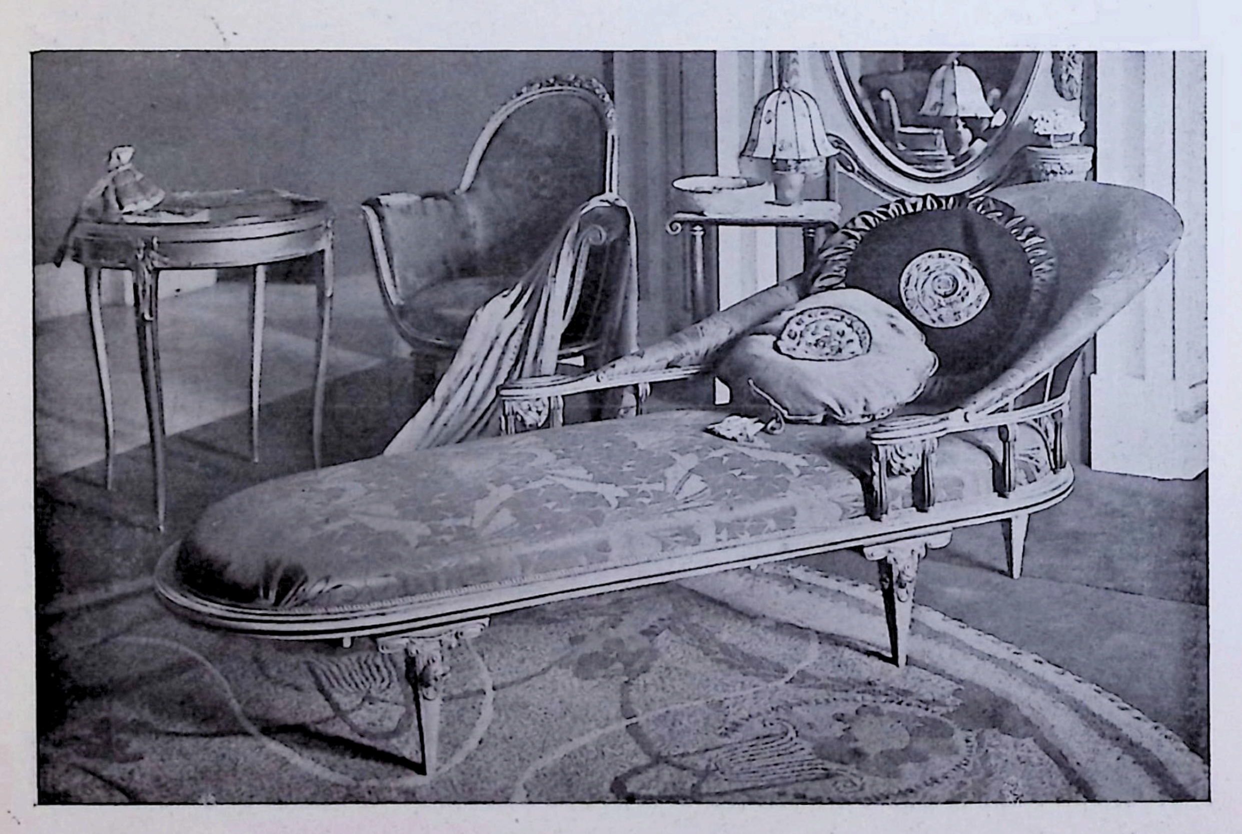
Salle à manger bois peint.

DUFRÊNE.

rateurs à présenter des mobiliers pratiques et peu coûteux, destinés aux pays dévastés. Le problème devait leur plaire, car ils ont justement combattu le luxe plaqué, la richesse postiche, au nom de la logique et de la probité. Plusieurs ont donc répondu avec bonheur à ce programme utilitaire. M. Lambert a construit pour un intérieur rustique des meubles d'une belle race, comme une paysanne en costume de travail, sans autre parure que sa robustesse et sa santé, une fleur des champs posée dans sa chevelure ou à son corsage. L'intérieur de M. Gallerey est aussi accueillant que possible ; on ne peut allier plus de charme à tant de simplicité. Un intérieur aussi souriant et aussi lumineux semble capable d'effacer le regret du foyer disparu et de réconforter les exilés quand ils reviendront sur leur terre dévastée. La petite salle à manger de M. Fréchet, qui fait discrètement appel aux sculpteurs sur bois, est pittoresque comme un décor de théâtre. Même quand il travaille pour les pays envahis, M. Francis Jourdain ne peut se tenir de nous amuser de sa fantaisie. M. Dufrène, toujours prompt à dessiner des formes élégantes et ingénieux devant les données du problème, a utilisé la souplesse des bois d'avion en façonnant des buffets pansus et des dossiers arrondis. Les meubles « en série » de MM. Mare et Sue sont bien les frères de leurs meubles « riches » et rien ne révèle en eux les parents pauvres, ni dans la forme aux masses bien calculées, ni dans leur robe relevée de quelques fleurons roses.

Et tous ces meubles charmants sont d'un prix peu élevé. La surprise que nous cherchions depuis que nous sommes entrés au Pavillon de Marsan c'est ici que nous l'éprouvons enfin. La guerre a influencé nos décorateurs en les obligeant à travailler aussi pour les nouveaux pauvres.

Louis Hourticq.



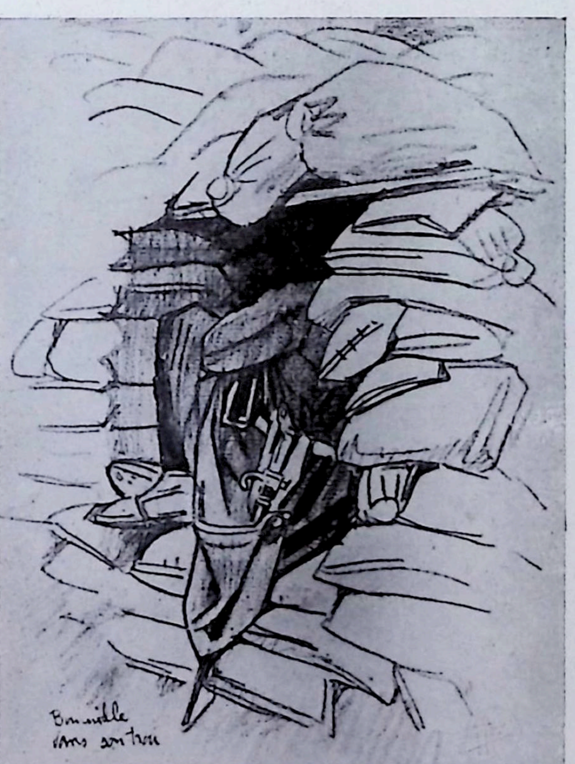
Chaise longue. DUFRÈNE.



Devant Verdun.

Les Croquis de Guerre de Mathurin Méheut

ENDANT les premiers mois de 1914 Méheut voyageait aux Indes, à Ceylan, au Japon. Son exposition des Arts Décoratifs venait de lui donner la joie de sentir des admirations et des sympathies se grouper autour de son œuvre déjà faite ; la joie de sentir aussi qu'un public nombreux attendait impatiemment son œuvre à venir. Il étudiait, travaillait et, maître des ressources de son métier, à la veille de donner ses productions capitales, il poursuivait enfin avec enthousiasme sa belle carrière d'artiste. Vint la guerre. Méheut regagna précipitamment la France, son régiment de Bretagne, et partit sur le front. Il y est resté jusqu'à la fin. Et tant qu'il le fallut, tant qu'on l'exigea, il y eut sous l'uniforme de fantassin un mobilisé Méheut, très fier de sa section, puis très soucieux de perfectionner dans ses détails utiles et le fini de sa présentation, le délicat ouvrage qu'on lui avait confié : la restitution sur la carte des documents de la photographie aérienne.



« Pourtant, dit-il lui-même en parlant de son départ à la

guerre, j'avais mis à peu près ce qu'il me fallait dans mon sac. Et, dès que je l'ai pu, j'ai fait des croquis. »

Pouvait-il s'empêcher de voir? Pouvait-il ne pas être sans cesse tourmenté par le besoin de dire ce qu'il voyait? Quand il n'avait pas le temps de dessiner, il écrivait. Et le meilleur commentaire des croquis publiés aujourd'hui serait assurément quelques longs extraits de la correspondance que nous avons eu le privilège de parcourir.

Ces lettres expliquent tout Méheut. Elles montrent avec quelle intense sensibilité il sait faire vivre son âme de l'âme des choses et des gens qui l'entourent. Elles révèlent son goût du travail probe et bien fait, quel que soit le travail; son courage consciencieux devant toutes les tâches. Elles prouvent, enfin, à quel parfait oubli de soi il arrivait dans l'existence la plus désolante, à force de curiosité toujours en éveil, de sympathie émue et d'admiration toujours prête à jaillir, devant les spectacles de la Vie Universelle, nature et humanité.

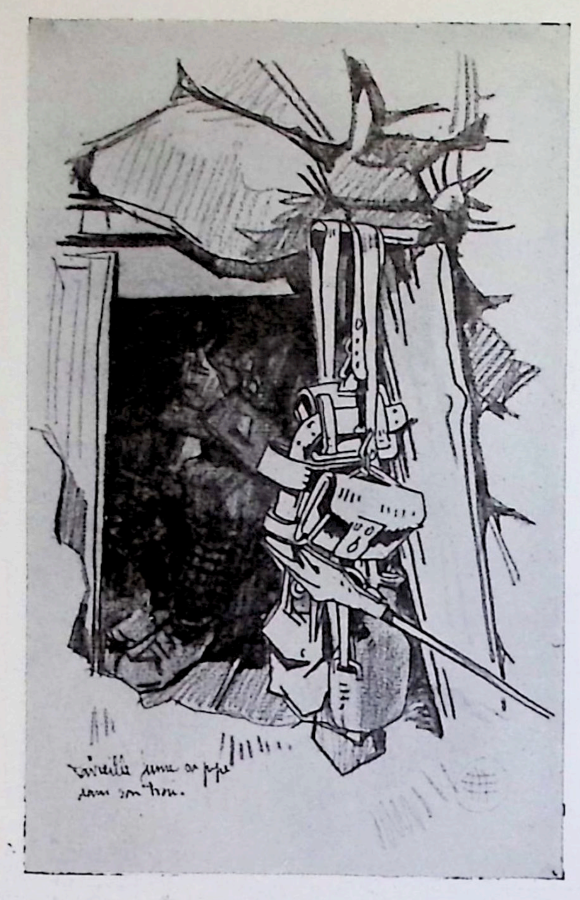
Longuement, dans ses lettres, il parle de ses hommes, donnant leur nom, leur surnom, leurs petites histoires privées, expliquant leur caractère, leurs adresses à la besogne, les incidents affreux ou gais malgré tout de leur journée, leur résignation stoïque, digne de celle des pêcheurs au milieu desquels il avait longtemps vécu. Il parle de lui-même, de ses propres soucis, des idées, angoisses ou espérances, que les événements agitaient en lui. Il parle de ses occupations et de ses dangers, sans se plaindre, en homme qui sait que la partie est sérieuse et qui s'y applique de son mieux. Sans doute même, les détails qu'il envoyait à sa femme sur les aménagements de son secteur d'Argonne ont dû faire l'inquiétude de la censure, tant ils sont précis et techniques, tant Méheut s'intéressait à son sujet. Plus tard, il décrit ses travaux à l'État-Major, ses ateliers de hasard, la machinerie dont il se servait et qu'il aimait pour son bon usage, son





aspect même, sa forme ingénieuse, ses couleurs.

Car les lettres de Méheut sont bien surtout des lettres de peintre. Entre les traits innombrables par lesquels la réalité l'impressionne ce sont toujours les traits pittoresques qui agissent sur lui le plus profondément et dont il parle le plus volontiers. Voit-il des cornemusiers de la Garde Écossaise il indique aussitôt « les tons rouge-écarlate, vert et noir dont s'enrubannent leurs instruments aux tubes bagués d'ivoire; le frémissement que donne à la marche de ses sauvages musiciens, l'envolée de toutes ces banderoles ». Dans le défilé des highlanders, il signale — se souvenant secrètement peut-être de ses études de fauves en marche — « l'allure rythmée, longue et souple dont ces lascars développent leurs jambes nues, fleuries de pompons rouges au mollet. » Un crépuscule mélancolique dans une plaine pâle et nue des Flandres, il le note par un calvaire « au Christ un peu de travers, blanc comme un filet de gouache sur le ciel d'encre ». Et, en parlant d'une nuit de Verdun, il étudie, il analyse, presque malgré lui, les nuances variées et fuyantes de l'illumination du ciel que font les éclatements et les départs, et, « sur une crête plus calme et sombre au milieu de cet enfer, la lueur des fusées suspendues donnant une lumière sourde, paralysée par de gros nuages gonflés. »

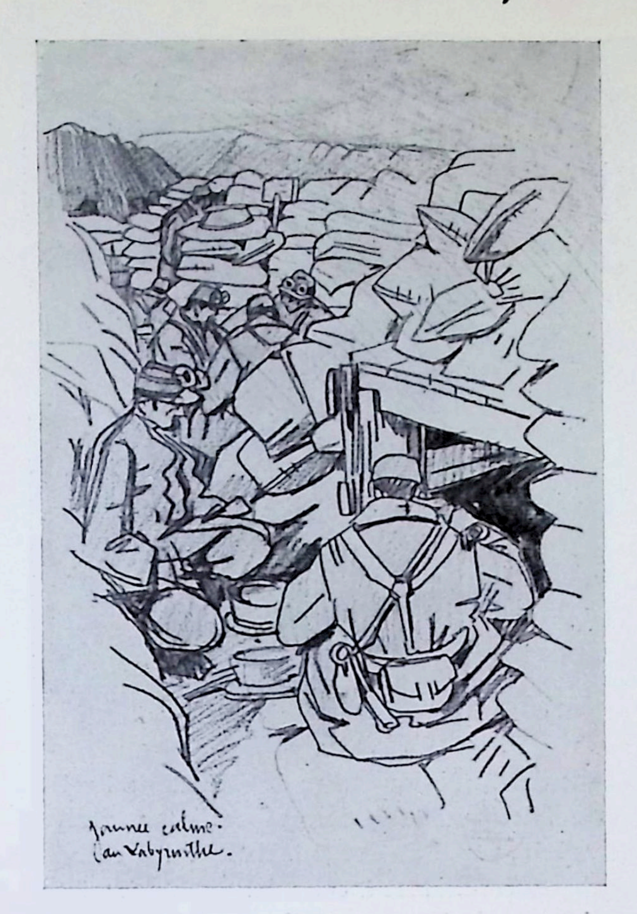




Même si la piété familiale ne s'en faisait pas un devoir, elles mériteraient de rester ces pages écrites par Méheut en grande hâte, avant le départ du courrier quotidien. A côté de la documentation des dessins, elles forment une documentation complémentaire que, sans aucun doute, il trouvera lui-même profit à utiliser. Pour nous, ces lettres sont sans prix. Elles prouvent de quelle façon souvent douloureuse, Méheut est arrivé à cette parfaite connaissance des choses et des gens de la guerre dont



témoignent ces croquis. Elles nous apprennent combien étaient précaires les outils dont il se servait : feuilles de carnets, stylo, petite boîte de couleurs. En vérité, il fallait les mille expériences de ses études anciennes, toute la sécurité de son art, toute sa rapidité, toute sa force, pour qu'il arrivât à saisir le réel et à l'exprimer comme il l'a fait dans la suite de ses croquis robustes, justes, toujours respectueux des formes, de la perspective, de l'harmonie des couleurs; toujours soucieux de ne pas dédaigner le vrai, sous prétexte d'émotion trop



vive, de caractère ou d'effets à produire.

Elles éclairent aussi, ces lettres jaunies, les circonstances dans lesquelles Méheut travaillait. Elles disent, par exemple, que si l'étude des Écossais n'a pu être terminée, c'est parce que, dans la bousculade des camions, il était trop difficile de suivre le défilé des grands garçons à jupe et à bonnet.

Elles expliquent que si tel autre croquis est resté avec des parties à peine ébauchées, c'est parce que les obus se sont mêlés de venir, au moment même où il allait pouvoir reprendre et compléter les premiers traits de stylo, les premières touches de couleur.

Heureusement, Méheut eut des jours qui le favorisèrent davantage et lui permirent, non de camper le chevalet qui ne fit jamais partie de ses bagages, mais de prendre un peu mieux son temps. « Aux tranchées, dit-il, j'avais parfois beaucoup de moments libres. »

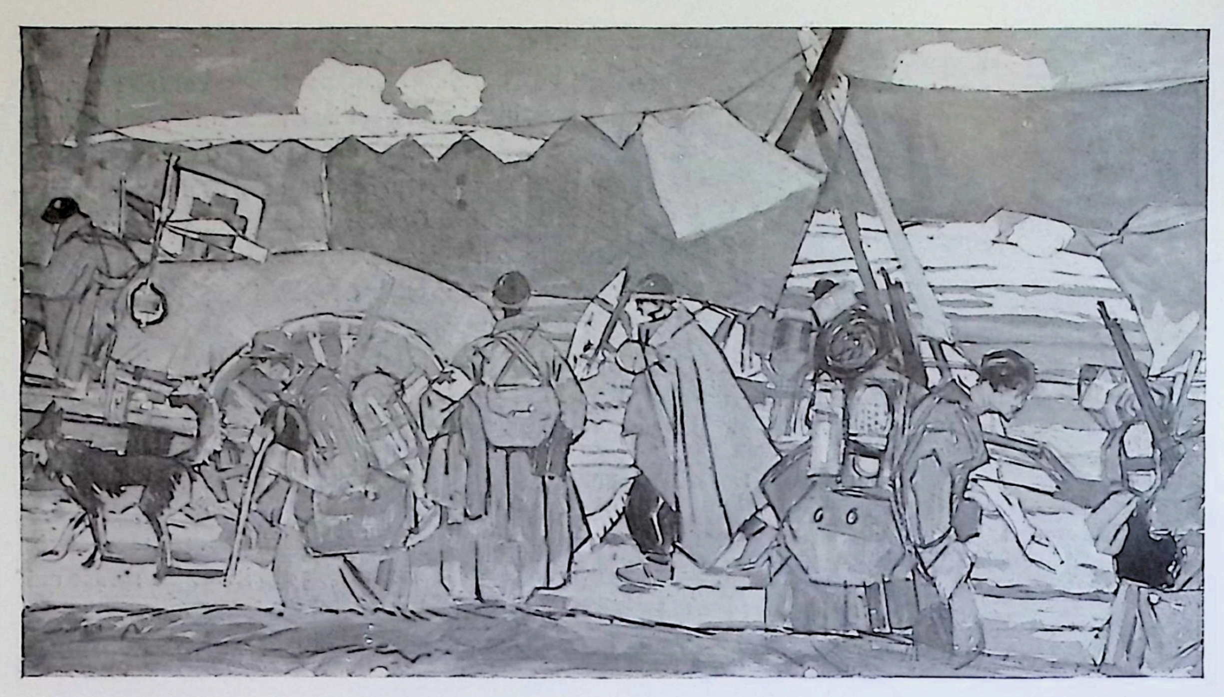
Les tranchées ! Lui qui avait étudié avec tant d'amour les noirs rochers bretons et les espaces de sable et de cailloux sauvages que chaque marée dispute à la terre, on pense comme il s'intéressa aux tranchées, large domaine disputé par les attaques et les contre-attaques, terrain sinistre, sol à vif, travaillé par les ouragans des canons, et couvert d'une végétation raréfiée et torturée elle aussi, non plus par les sels de l'eau et la violence du vent du large, mais par les éclats d'obus, les balles, les souffles empestés des batailles.

Lui encore, qui, à même les bateaux sardiniers et au fond des bois de Coat-An-Noz, s'était plu à observer l'attirail des pêcheurs et des potiers, on imagine comme il se passionna pour la lente évolution des métiers de la guerre, qui remplit ces cinq dernières années.

On trouve dans ses dessins la tranchée d'après la Marne, la tranchée primitive. Le soldat qui s'y montre n'est encore adapté à cette façon de combattre, ni dans sa tenue, des guenilles rouges et bleues, ni dans ses armes. C'était le temps où l'on jugeait impossible que cela dure et où l'on croyait que tout finirait quelque jour selon la formule des anciennes batailles, par un coup de tonnerre, un sublime en avant qui ne s'arrêterait plus.

Mais le fossé s'approfondit. Partie du motif





Dans les coulisses.

de la tranchée, toute une architecture s'ébauche, une architecture archaïque et moderne à la fois, dont on trouve, notés par Méheut, les développements successifs, toutes les transitions. Les sacs à terre commencent à s'entasser savamment. Les claies d'osier viennent soutenir les parois de terre gluante. Des niches se creusent dans les boyaux. De nouveaux engins prennent place près des créneaux à blindage; des fusées en gerbe, de délicates mitrailleuses, des grenades, des crapouillots ventrus. Plus loin, vers l'arrière, s'installent des canons fort peu semblables à ceux dont nos mémoires avaient gardé le souvenir. Le camouflage tend ses guirlandes et ses arcs de triomphe sur les pistes foulées et creusées d'ornières par des colonnes de plus en plus nombreuses, des ravitaillements de plus en plus lourds. L'abri enfin apprend à descendre sous terre ; ses boiseries se renforcent, se simplifient, gagnent en sûreté et en logique. Et voici que, dans de fumeux intérieurs, les soldats harmonisés eux aussi avec ce milieu étrange dans leurs couleurs et jusque dans leur coiffure, retrouvent leurs rêves et leurs occupations sempiternelles : les cartes, les lettres, le pain et le vin qu'on partage, les armes qu'il faut nettoyer.



Méheut représente avec science et tendresse les accessoires du métier de soldat, tous ces harnais encore chauds de sueur et laissés un instant à quelque clou bien à portée. Beaucoup de dessinateurs ont arrangé d'une façon décorative et pour en faire des vignettes et des culs-de-lampe, des musettes, des bidons et des équipements. Lui, Méheut, le décorateur, n'a pas arrangé grand'chose dans ses études d'accessoires soldatesques. Il est arrivé cependant à d'étonnantes réussites, par la

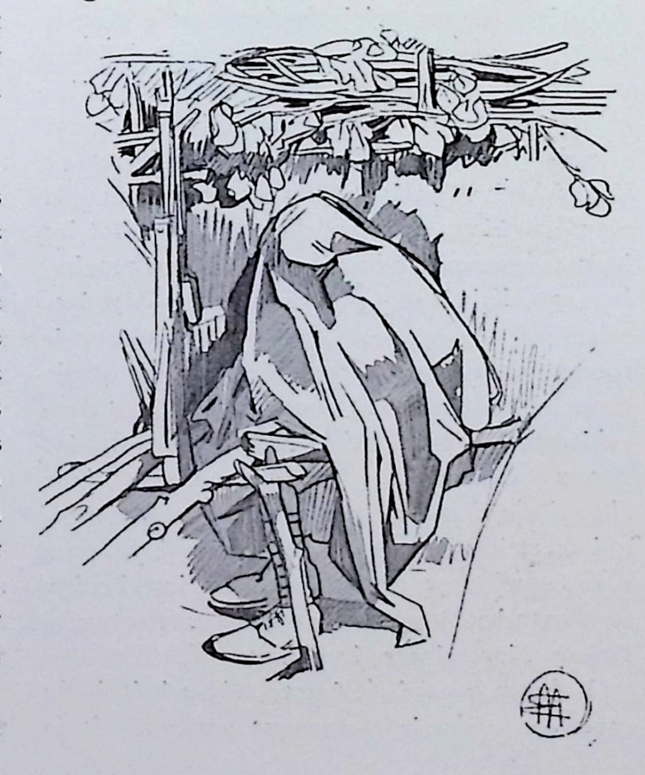


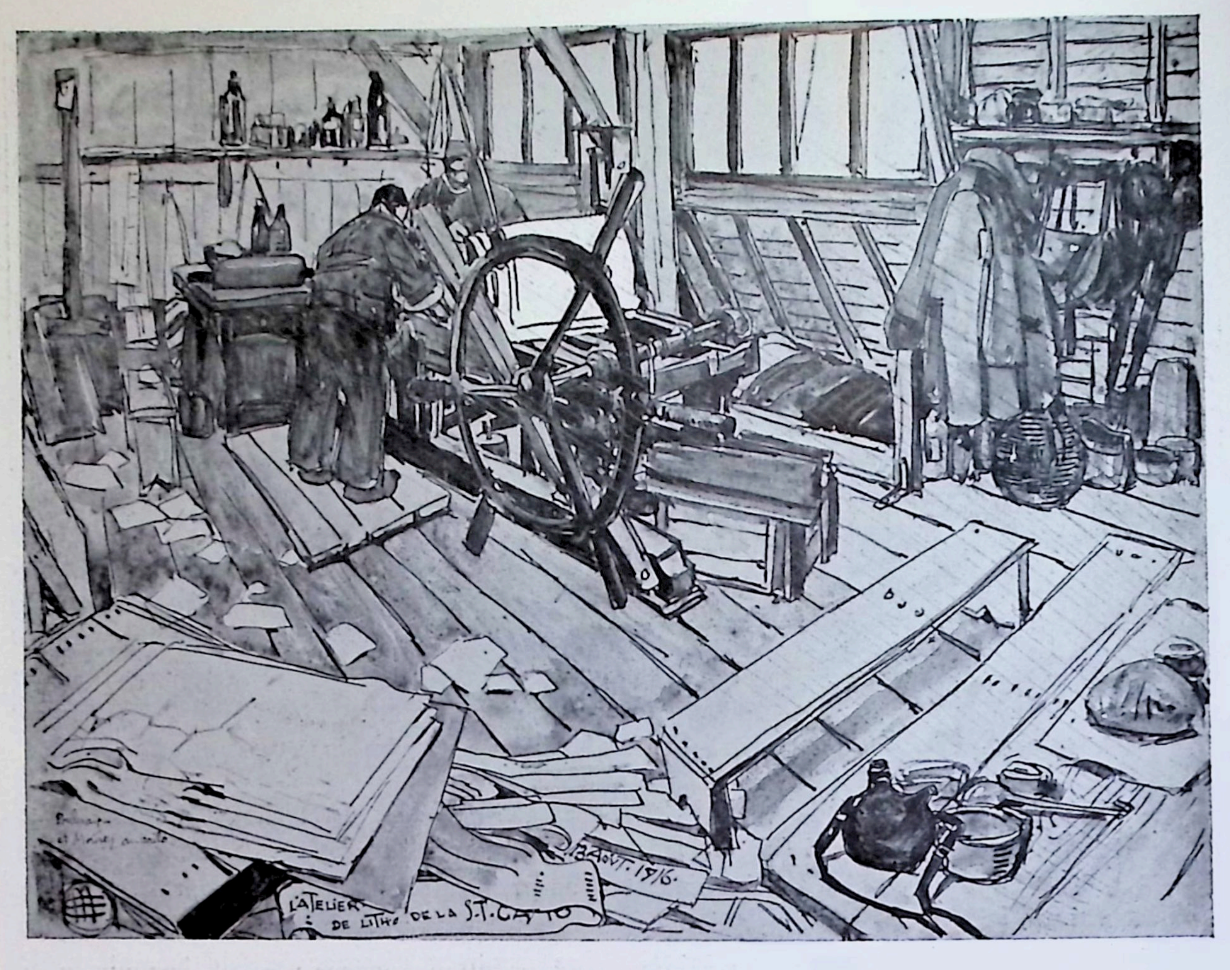
Champagne, 1917.

seule expérience qu'il avait de ces objets familiers : fusil, dont il connaissait les mécanismes d'acier tantôt glacés, tantôt brûlants sous les doigts, les parties de noyer si douces à la main ; cartouchières alourdies, avachies à leur centre par le poids des paquets de plomb et de cuivre ; on retrouve en vérité, on ressent devant ces images la joie même que devait avoir l'artiste en appuyant, parmi tant de détails, sur ceux dont il savait précisément qu'ils donneraient la vie à tout l'ensemble de son travail.

Maître dans l'interprétation des détails, Méheut l'est aussi dans l'interprétation des scènes les plus vastes, et toujours à cause de ses qualités d'observation sincère, de son émotion communicative et de l'aisance avec laquelle il sait choisir les traits essentiels de ses modèles. Il a dans ses dessins beaucoup de paysages largement traités ; quelques traits d'encre cernent la forme des collines, des masses d'arbres ou des architectures ; un ton jaune ou rouge marque la nature du sol, la brique ou la pierre d'une ruine ; c'est tout. Et pourtant, ces traits, ces couleurs sont si justes, que pas un des habitués du front ne sentirait jamais ses souvenirs hésiter devant les paysages de Méheut.

Il reconnaîtrait la Champagne des batailles ensoleillées dans cette frise où, derrière les coulisses d'un camouflage et tandis que défile au premier plan la cohue brûlante et assoiffée des retours de combats, des collines blanches se montrent empanachées de marmitage. Il reconnaîtrait les arrières de Verdun dans ces coteaux accentués, sévères et encadrant un parc de guimbardes usées et de chevaux fourbus,



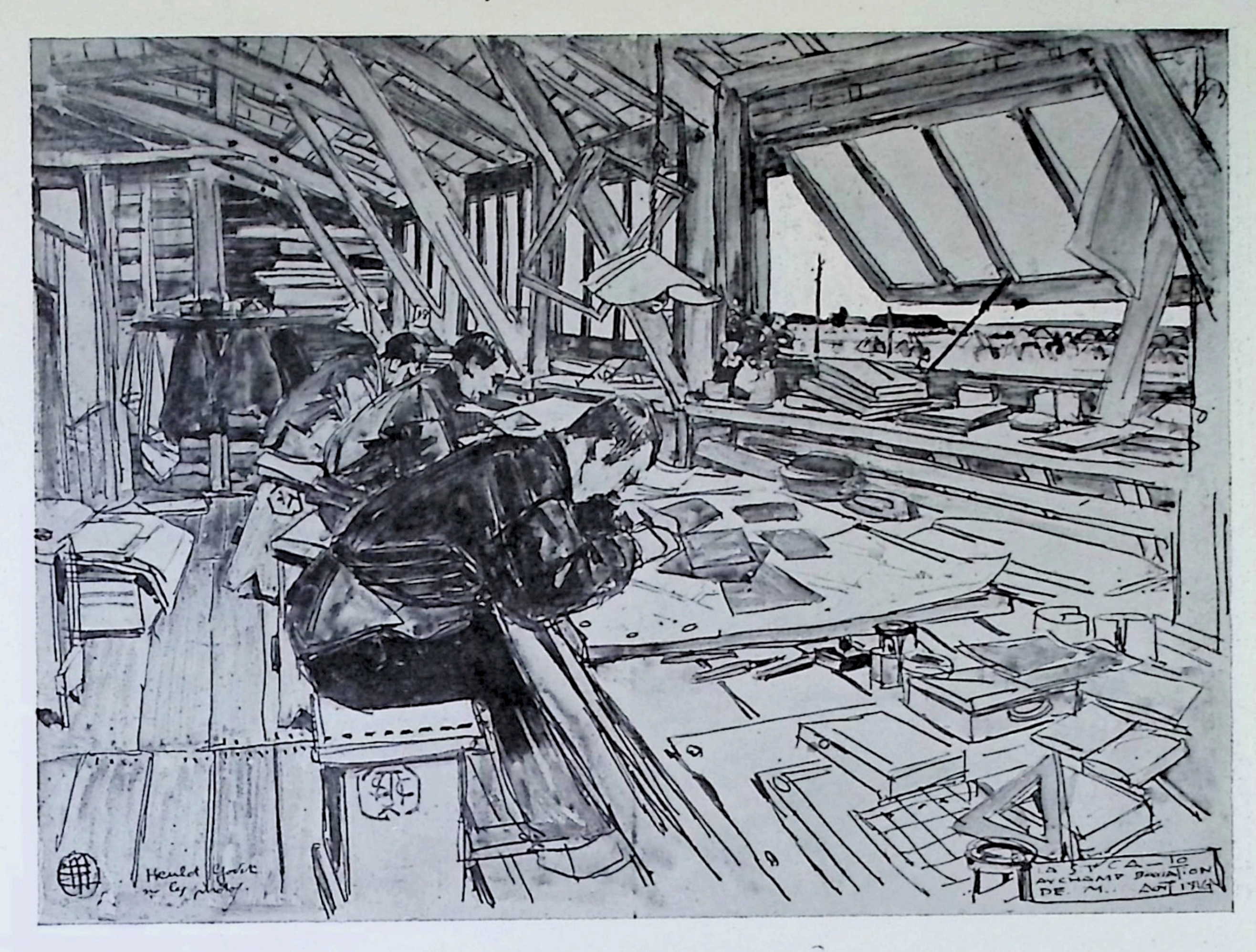


La litho de la S. T. C. A. 10.

marqués eux aussi par cette effroyable dépense de fatigue qui caractérisa les luttes de la Meuse. La place de ce Conty, cette place d'Église encore intacte mais déjà encombrée, inquiète et que longe un défilé précipité de camions gorgés d'hommes, elle n'est construite qu'en lignes hâtives mais suffisantes pour qu'on la retrouve bien, telle qu'elle était pendant les jours mouvementés d'avril 1918. Déjà si proche, le front allait-il se rapprocher encore? Arriveraient-ils à temps, ces fantassins aux convois roulant sans cesse, afflux de courage et de force méthodiquement amené, jeté devant l'envahisseur? Rien de théâtral dans ce dessin. Aucune déclamation, pas le moindre ténor chargé de nous frapper par quelque attitude, qui, certainement, n'ajouterait rien à la force avec laquelle cette esquisse saisit l'imagination et l'entraîne avec les camions roulant vers l'avant, l'incertitude, le danger.

A la guerre, la faisant, très pénétré du caractère collectif et presque anonyme de la guerre moderne, Méheut s'est en effet jalousement gardé de tomber dans les effets trop faciles. Il s'est jalousement gardé aussi de faire ces synthèses trop hâtives, ces scènes historiques mêlées forcément de réminiscences et de concessions à l'actualité dont tant de dessinateurs ont abusé depuis cinq ans. Les grandes pages synthétiques, il y pensait, il les préparait, il les réalisera assurément et avec toute la force des émotions profondes et des pensées longtemps méditées. Mais, tant qu'il fut soldat parmi les soldats, il ne voulut jamais rien entreprendre de pareil. Il ne l'aurait pas tenté, même s'il l'avait pu, dans son gourbi de lieutenant ou la baraque de son S. T. C. A. Les motifs même, les cherchait-il? C'est douteux.

Mais, quand il les trouvait, avec quelle plénitude il les représentait! Voyez ces soldats abrités dans leur toile de tente parce qu'il pleut, ou bien parce qu'ils veulent, autant qu'il leur est possible, s'isoler pour le repos ou le rêve. Ils n'étaient que des hommes à bout de



Pendant la Bataille.

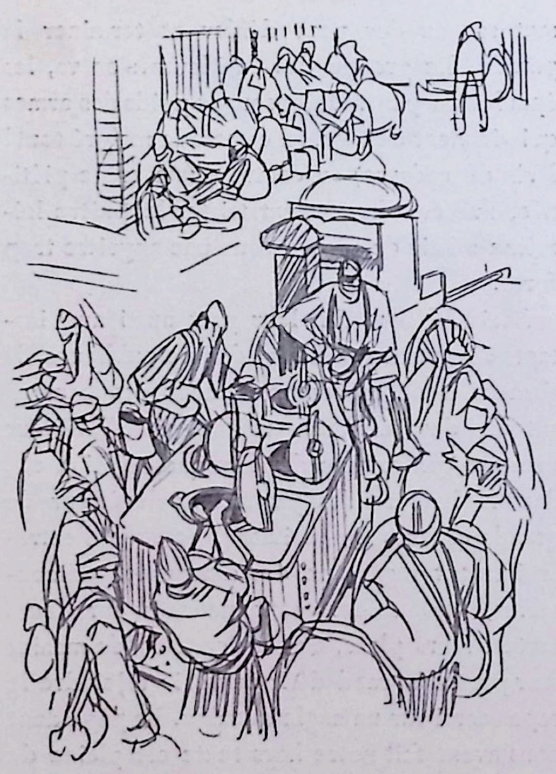
force et d'ennui. Ils ont utilisé pour se couvrir ce qu'ils avaient là, à leur disposition, une niche dans la tranchée, une toile. Ils ont fait un simple geste pour se protéger, la fatigue les a fraternellement penchés les uns sur les autres et voici que par ces seuls gestes ils ont évoqué autour d'eux tout l'ancien effroi des *pleurants* du moyen âge, tout un monde de poésie triste, éternelle, la poésie de l'homme qui cède à la peine, se recueille, s'abandonne et se recouvre lui-même d'un drap déjà aussi misérable qu'un suaire.

Méheut a multiplié les études de *Pleurants*. Quelque chose dans ces motifs offerts à lui au hasard de ses rondes, avait dû parler profondément à la pitié de son cœur. Aucun parti pris cependant chez lui de se lamenter ou d'être noir. Certes, beaucoup de ses dessins sont pleins de suggestions tragiques. Et *l'Exécution militaire* laisse par exemple un sentiment d'horreur. On sent une rumeur pleine de pensées tragiques dans ce régiment qui s'agite, met sac au dos pour défiler et terminer la parade. Le groupe des fusilleurs s'en va, les épaules un peu voûtées sous le poids des armes qui viennent de tuer, un camarade malgré tout! Près du cadavre, au centre d'une arène piétinée, nue et affreusement triste, le prêtre lui-même a l'air de ployer sous une angoisse trop forte.

Mais Méheut fait leur part aussi aux instants de travail paisible et de joie oublieuse. Il s'amuse à noter l'empressement des corvées autour des cuisines roulantes; l'intérieur presque confortable des baraques Adrian où, dans la lumière des panneaux relevés sur de grands espaces en moissons, et sous l'entrecroisement ingénieux des charpentes démontables, des soldats sont penchés sur leurs cartes, leurs plans, ou bien en train de manier leur presse à grand désir de venir rejoindre le repas servi sur un angle de table. La page dont nous avons fait notre hors texte est pleine de la poésie d'un clair de lune d'automne répandu



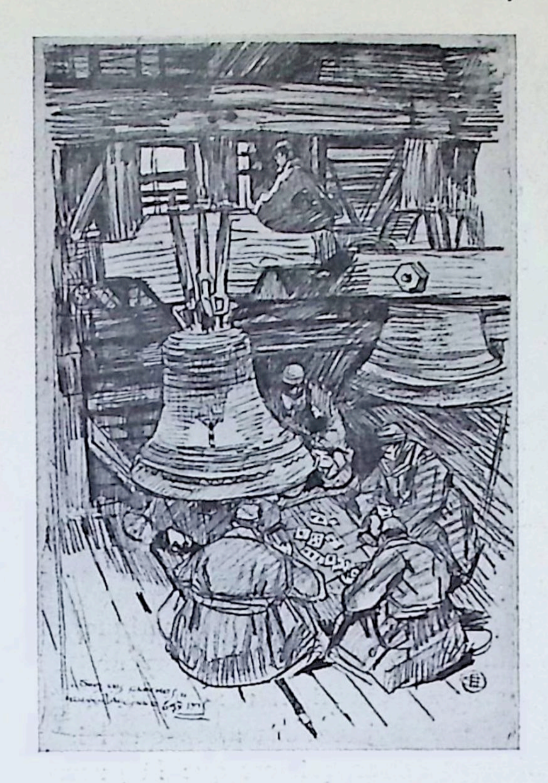
Les Renforts.



La Roulante.

paisiblement sur un coteau de pins maigres et clairsemés. Des personnages de contes anciens pourraient descendre mystérieusement par cette piste aux frustes escaliers! Mais il s'agit bien de conte. Un camp de repos a installé sur cette pente les larges toits de ses *cagnias* et des hommes bleus comme la nuit sont là, devant leur demeure. Délassement d'être sans arme. Joie de la sécurité. A peine entend-on le canon au loin. Ah! personne ne se soucie d'empêcher les fenêtres d'or vif d'essayer vainement de lutter avec la clarté de la lune. Il fait bon. On cause. Une section n'était à ces heures-là qu'un groupe d'amitiés et le camarade de combat, un confident.

Pour les Noëls de sa petite fille, Méheut lui envoyait des scènes de l'inspiration la plus douce et il y a dans ses cartons, à côté des annales de la guerre des hommes, une guerre transposée pour enfant de la façon la plus charmante; clochers flamands, suspendus au-dessus des petites villes à vieux pignon et où un veilleur



un peu gelé sous ses couvertures est seul à rappeler les soucis des temps; tranchée blanche que visitent des bonshommes de neige et où les lueurs des fusées prennent elles-mêmes un air féerique ; étable où, roulée sur la paille et la tête sur ses sacs, une escouade dort et rêve près de l'âne et du bœuf, dans la société d'une famille de poules et de dindons engourdis sur leur perchoir.

Dans les travaux de ce genre, auxquels il consacrait ses veillées les plus vides et peut-être les plus nostalgiques, Méheut, ce chercheur infatigable, utilisait sa presse de cartographe, ses rouleaux d'encres d'imprimerie, tout ce qu'il voyait autour de lui, capable de lui servir. Les réminiscences les plus diverses s'en mêlaient parfois, et rêves de la chère Bretagne, merveilleuses visions orientales embuées par tant d'autres visions, flore des pays voisins, faune des fermes à cantonnement ou des pigeonniers réglementaires, tout était bon à sa fantaisie, tout venait prendre place dans ses petites compositions décoratives.

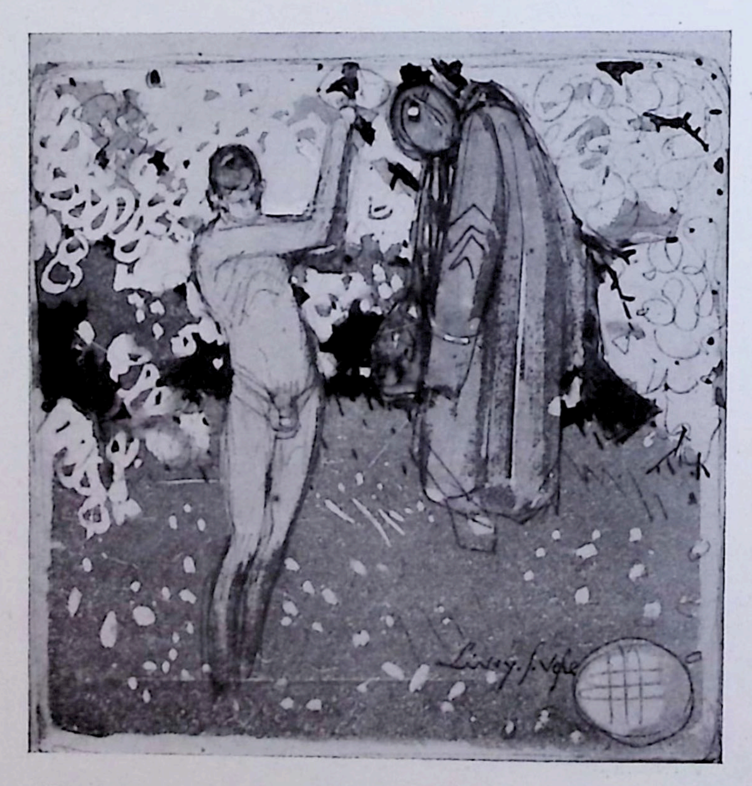


L'exécution militaire.

Quelquefois, au milieu des soldats eux-mêmes, un spectacle gracieux l'enchantait et c'est sur les rives de la Vesle, non loin du malheureux Fismes, qu'il vit un jour le Printemps dans les fleurs sous la forme harmonieuse et grêle d'un jeune homme dévêtu pour le bain et dont l'équipement et les armes suspendues près de lui ne rappelaient le sort menacé, que pour donner plus d'intensité à sa joie d'être jeune et de vivre encore.

Non, on ne pourra jamais dire de Méheut que la tristesse est chez lui systématique et qu'il a voulu surtout décrire « les horreurs de la guerre ». Il a vu, senti, il raconte, rien de plus, et si l'impression d'ensemble que laisse la collection de ses croquis est que la guerre fut quelque chose de grandiose, de varié, mais surtout de terrible et de pesant, c'est assurément parce qu'en réalité la guerre fut cela, pour tous ceux qui y ont passé.

Henri Ménabréa.



Printemps.

Clôtures fleuries à Forest-Hills Gardens.

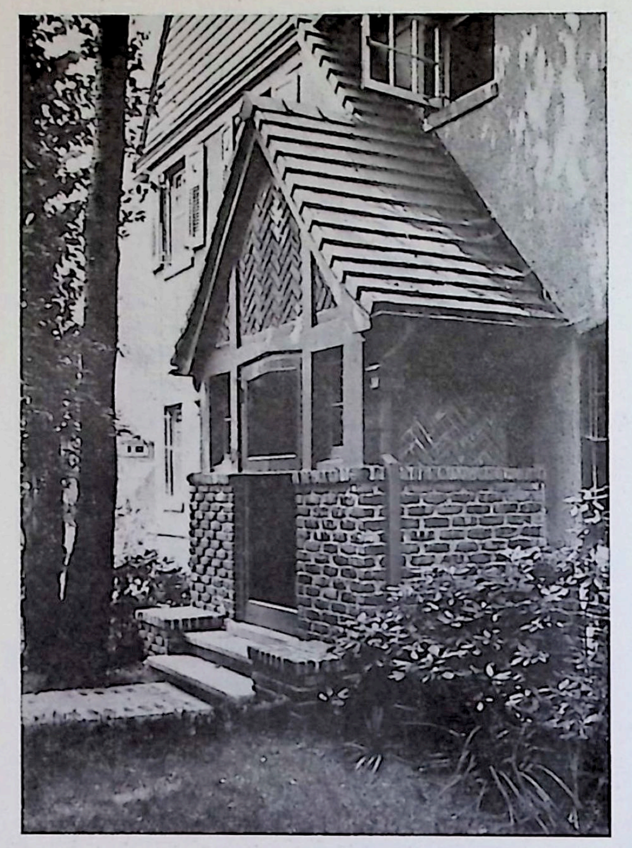
Cités-Jardins et Villes Ouvrières aux États-Unis

'Amérique a plus à prendre de la France que la France de l'Amérique, mais elle le sait et elle le prend. Ainsi parle « un vieil Américain », dans des *Lettres à un Français* que tous les Français pourraient lire avec profit.

Nous saurons suivre à l'occasion le conseil que sous-entend cet avertissement amical. Aux architectes d'outre-mer, formés chez nous et qui le proclament avec une entière bonne grâce, nous n'hésiterons pas à demander en retour de salutaires leçons.

Cette occasion sera bientôt offerte à tous nos constructeurs, dès que M. Jacques Gréber aura publié l'ouvrage qu'il vient d'achever sur l'architecture aux États-Unis, sur ce qu'elle a conservé de l'enseignement reçu par ses artistes à l'École des Beaux-Arts de Paris, sur tout ce qu'elle y a ajouté d'excellent et d'original dans les procédés d'exécution.

M. Gréber, architecte D. P. L. G., a déjà fourni sur cette matière de substantiels rapports au Commissariat général des affaires de guerre franco-américaines. Nous n'avons eu



Forest-Hills Gardens. Un Porche.

que la peine de puiser dans ses cartons et dans ses notes pour y trouver toute la matière de cet article.

Les exemples choisis se rapportent à un problème particulièrement actuel : celui des habitations économiques. Ils datent de la guerre ou des années qui la précèdent immédiatement.

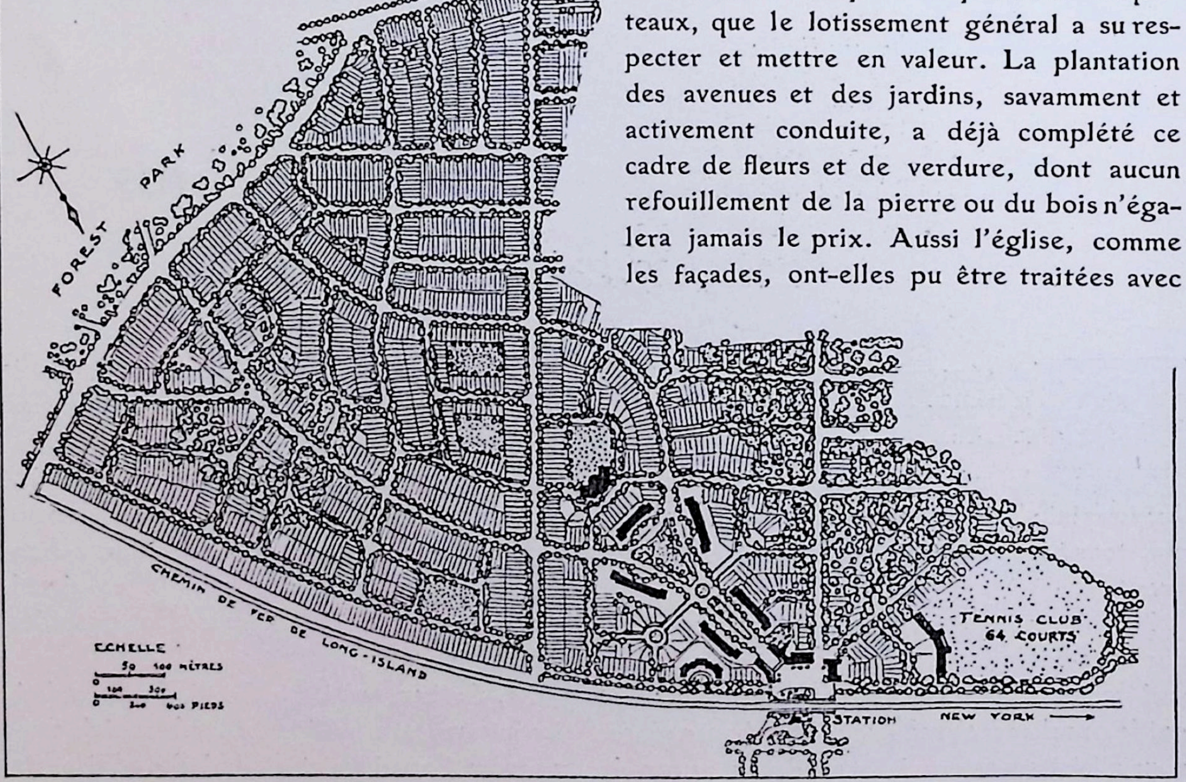
* * *

Sous l'impulsion de Sociétés d'amélioration sociale, de municipalités ou de grandes compagnies industrielles, des villes entières ont été créées en quelques années pour l'habitation des ouvriers ou des employés à salaires modestes.

Nous en trouvons un type accompli dans la cité-jardin de Forest-Hills Gardens, que la Sage Foundation a créé et développe encore dans Long-Island, aux portes de New-York.

Principalement destinée aux classes moyennes et aux familles nombreuses, elle leur offre, à proximité de la ville surpeuplée, des habitations coquettes, saines, indépendantes.

Le terrain comprenait plusieurs boqueteaux, que le lotissement général a su respecter et mettre en valeur. La plantation des avenues et des jardins, savamment et activement conduite, a déjà complété ce cadre de fleurs et de verdure, dont aucun refouillement de la pierre ou du bois n'égalera jamais le prix. Aussi l'église, comme les façades, ont-elles pu être traitées avec



Lotissement de Forest-Hills Gardens.



Une Rue à Forest-Hills Gardens.

la plus grande simplicité, la nature se chargeant de fournir la principale décoration.

Un architecte en chef contrôle et maintient le caractère général désiré. Sous sa direction, plusieurs architectes se partagent les lots et composent leur propre partie dans cet ensemble. Cette discipline libérale assure l'unité et exclut la monotonie.



Forest-Hills Gardens. L'Église.

Un des principaux avantages de cette organisation est que chacun peut s'approvisionner à un chantier central, dont des matériaux ont été débités et rassemblés en grandes quantités.

Le ciment armé a joué un grand rôle dans la structure des murs. Employé soit comme squelette, avec remplissage en briques, soit en grandes dalles préparées à l'usine, il a fourni des possibilités de construction rapide et à bon marché. Souvent, il est laissé apparent et l'effet grésillant de la face du mur est obtenu par un brossage avant la prise, qui laisse apparaître les matériaux agglomérés. L'effet de couleur peut être obtenu par le mélange de gravillons spécialement choisis ou même de marbres

concassés. Certaines clôtures ajourées, en ciment armé, remplacent heureusement les grilles du commerce et ont l'avantage de ne pas rouiller sous un climat humide.

A l'ensemble des villas s'ajoute, près de la station, un grand hôtel où les familles peuvent séjourner avant de faire, à loisir, le choix de leur lopin de terre. De gracieuses fontaines, des terrains de jeux, des tennis, complètent cette cité modèle.

* * *

Les municipalités ne sont pas en retard sur l'initiative privée. Il faut dire que, leur décision prise, elles n'entravent pas de considérations électorales l'initiative des exécutants.

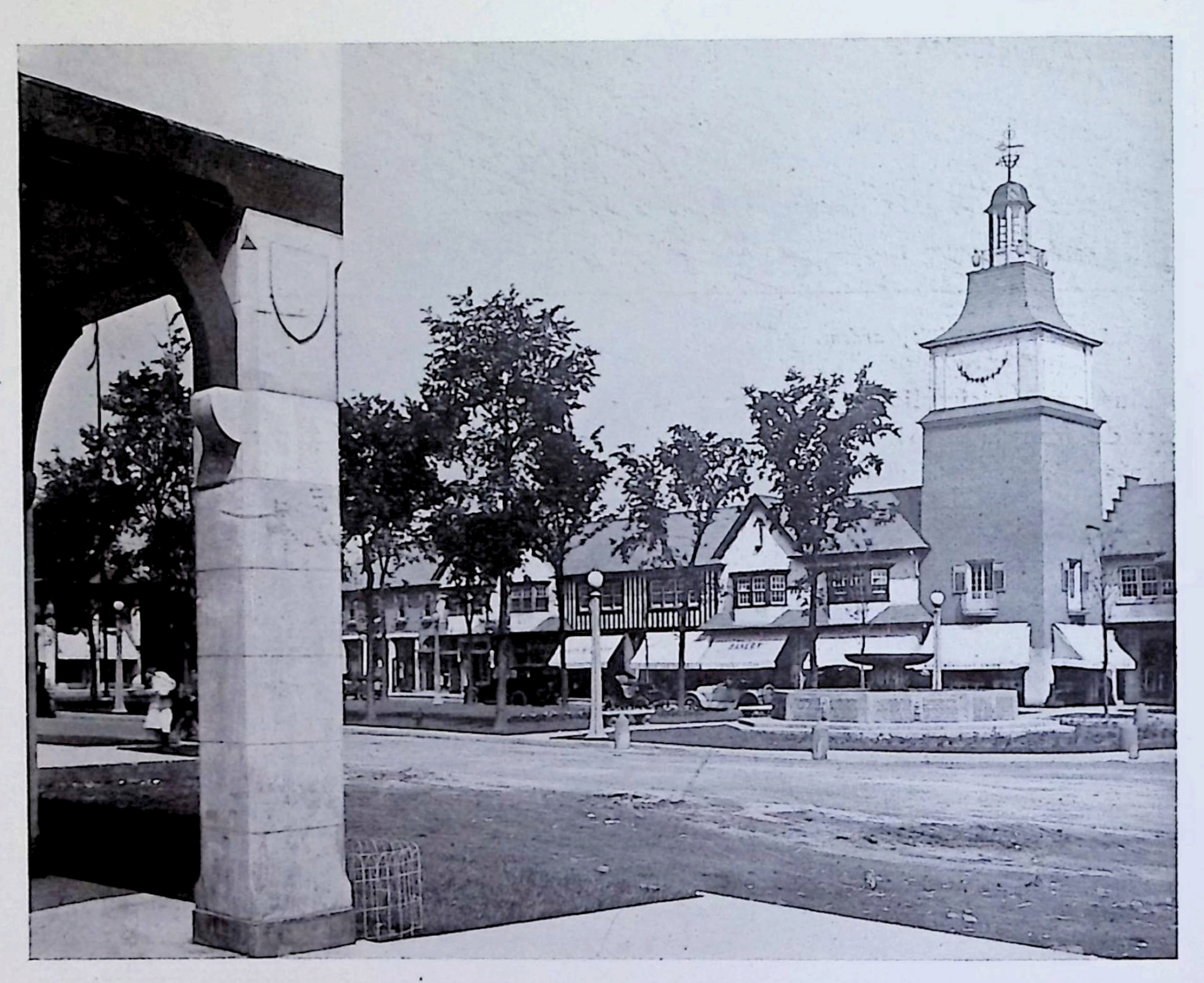
Le soin de choisir les terrains destinés à l'agrandissement ou à l'embellissement de la commune, l'étude et la responsabilité des travaux sont confiés à des *trustees*, recrutés parmi les gens spécialisés dans les questions à résoudre.

Tantôt il s'agit d'édifier une cité ouvrière sur des terrains communaux, tantôt de créer, au cœur de l'agglomération, un petit centre civique, comme à Lake Forest, où M. Howard Shaw a groupé, sur la place du Marché, les administrations, banques, postes, clubs, usines centrales d'électricité, de gaz et de chauffage.

La location de boutiques et de logements bien situés, la plus-value générale des terrains ont vite fait d'amortir pour la communauté le coût de ces travaux.

* * *

Mais l'Amérique nous a offert un exemple plus suggestif encore de ce que peut son activité, quand il a fallu loger subitement, par centaines de mille, les ouvriers des industries de guerre.



Lake Forest. Place du Marche. HOWARD SHAW.



Hilton Village. Les Arcades. FRANCIS Y JOANNES.

En moins de deux ans, alors que toute la main-d'œuvre, tous les matériaux suffisaient à peine à une production inimaginable de munitions, d'armes, d'équipement, de bateaux, à la construction d'innombrables camps, arsenaux, usines et chantiers, se sont cependant élevées *près de deux cents villes ouvrières.*

Deux commissariats techniques (Housing Corporation) en ont assumé la charge. Ces deux grands services, uniquement composés de techniciens responsables, ont créé une organisation générale, standardisée dans tout ce qui pouvait l'être. Dans chacun des deux cents chantiers de construction, une agence locale d'architecture et de travaux publics avait toute liberté d'action, la corporation ou agence centrale se contentant de lui fournir l'appui et les ressources nécessaires.

De ces villes, disséminées dans toute l'étendue des États-Unis, certaines sont de simples faubourgs. D'autres ont été créées de toutes pièces dans des terrains vierges et jusque sur des marais, qu'il a fallu d'abord assécher. Certaines, presque entièrement construites en bois,



Hilton Village. L'École au bord de James-River. FRANCIS Y JOANNES.

ont été réservées à des colonies noires. D'autres, dans les États du Sud, rappellent les maisons espagnoles et s'adaptent parfaitement à la végétation et au climat méridionaux. Mais la plupart, sur la côte est, ont su garder le charme de nos vieux bourgs de France et d'Angleterre (voir Hilton Village, dans l'État de Virginie).

L'utilisation de matériaux et de fournitures en série, l'usage de plans et de renseignements fournis par l'agence centrale n'ont pas empêché les architectes de faire œuvre plaisante et variée.

La construction est généralement en briques, avec ou sans enduit. Dans ce dernier cas, on emploie une brique creuse, de grand modèle, à trous verticaux, à parois ingénieusement rayées à queue d'aronde, qui se monte avec une rapidité extraordinaire, presque sans mortier.

Le pan de bois, fréquemment employé aussi, est revêtu de papiers isolants, armés de fil de fer galvanisé, sur lesquels s'appliquent soit des planches, soit du ciment.

Les cloisons intérieures sont souvent constituées par des panneaux de carton plâtre, très résistants, cloués sur des poteaux.

Un des inconvénients ordinaires du béton a été évité par l'adjonction de certains corps inertes. Les clous s'enfoncent dans ce mélange comme dans du bois et l'habillage de menuiserie peut prendre ainsi facilement sa place.

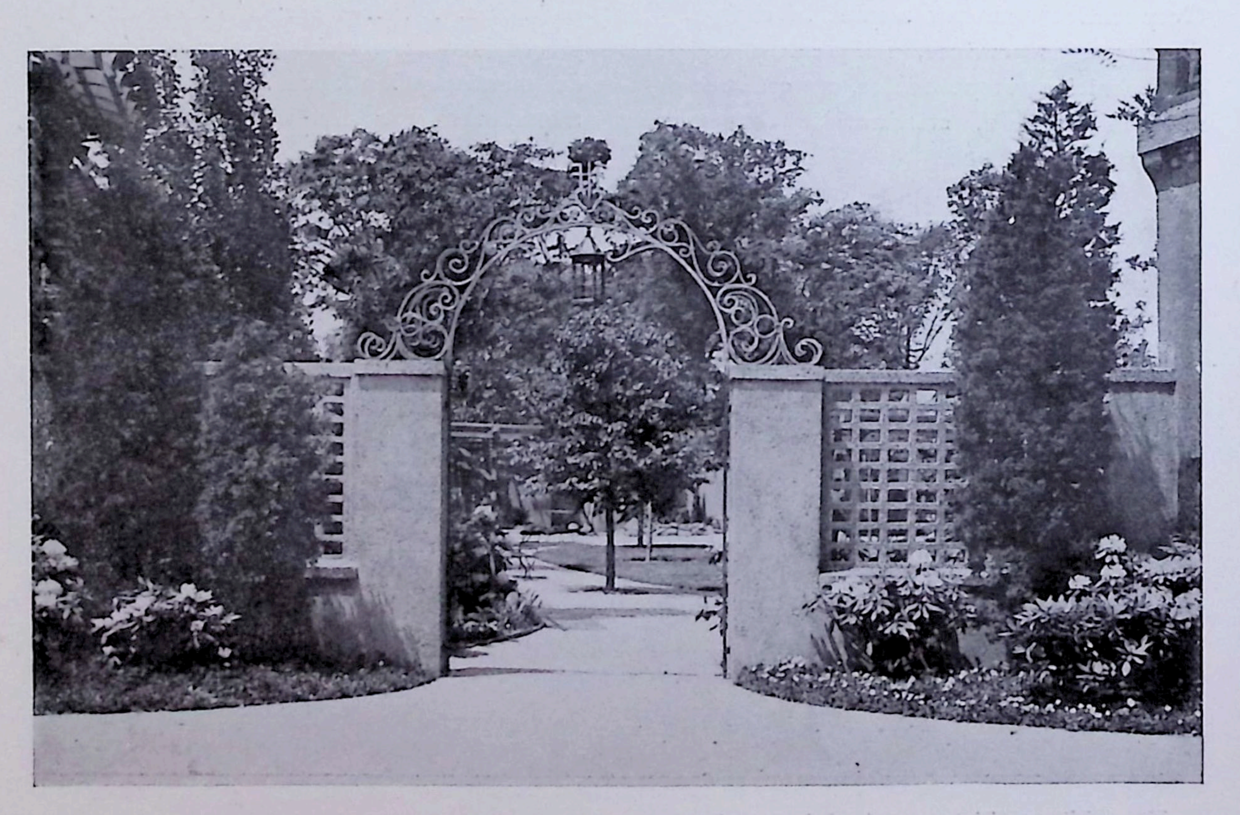
Les économies de main-d'œuvre et de temps ont été si bien calculées, que telle maison peut être livrée à son locataire, prête, *sèche*, pourvue, cela va sans dire, de sa salle de bains et du chauffage central, un mois (trente jours) après le premier coup de pioche.

C'est le temps qu'il faut à Paris, avec des protections, pour faire poser un appareil téléphonique.

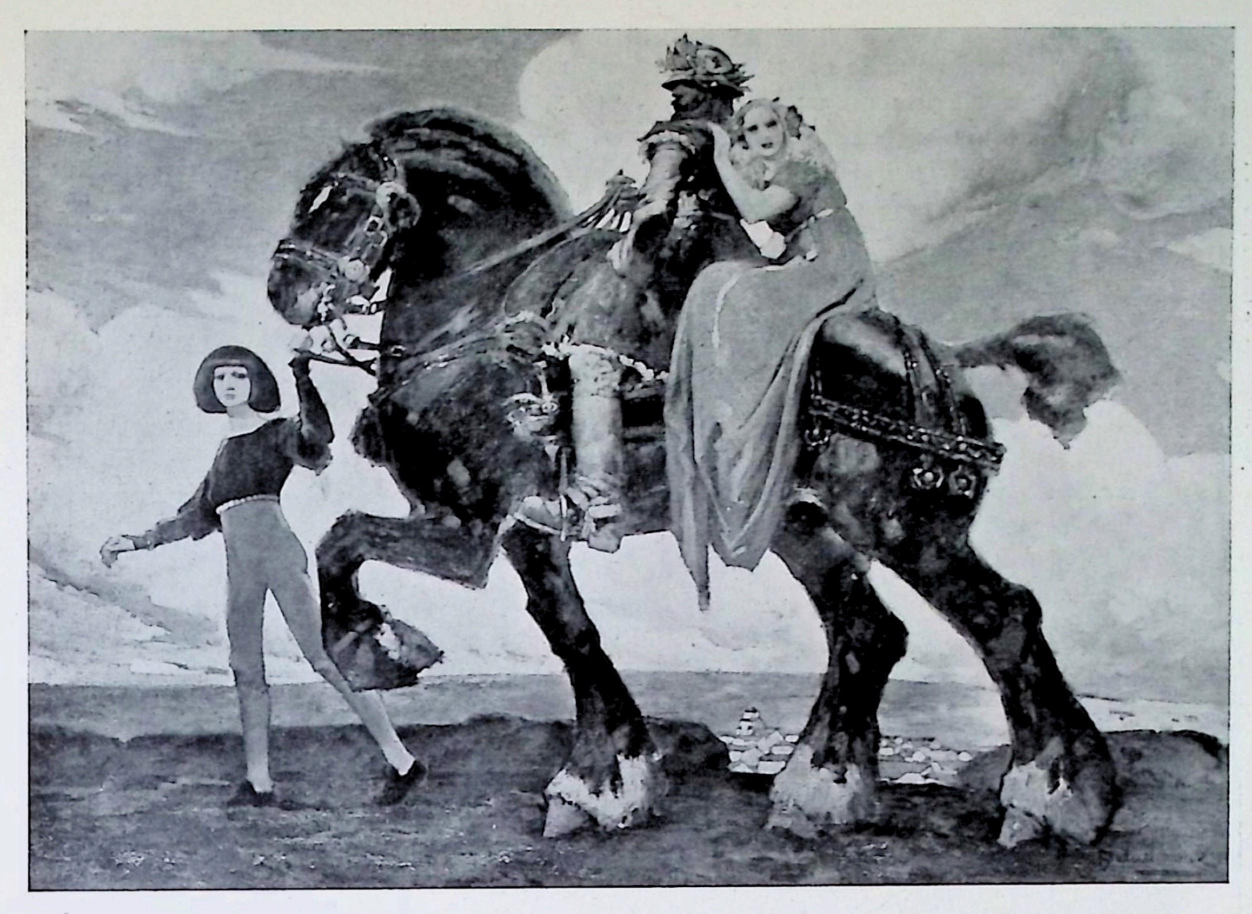
* * *

A ceux qu'effraient certains progrès et pour qui les mots de construction en série, de taylorisme et de standardisation évoquent un cauchemar de cubes de ciment identiques, alignés sur un inexorable damier, nous demandons de jeter un coup d'œil sur les illustrations de cet article et de tirer eux-mêmes la conclusion.

J. L.

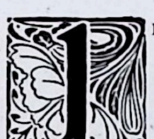


Forest-Hills Gardens. Clôture en ciment.

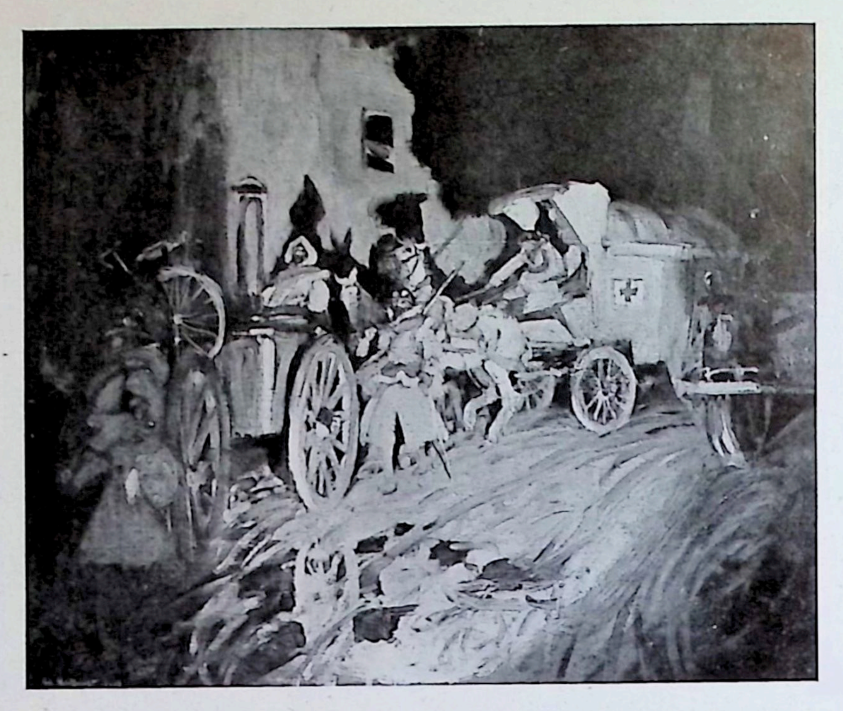


Le vainqueur. DELUERMOZ.

LA PEINTURE AU GRAND PALAIS LA TRIENNALE


Il faut se garder de prononcer le mot de « Salons ». La Société des Artistes Français et la Société Nationale tiennent au titre insolite qui s'étale sur de grands écriteaux à la façade de l'avenue Alexandre III : « Exposition de Beaux-Arts ». Sans doute une exhibition de sculpture, de peinture à l'huile et à l'eau, de dessins noirs ou colorés, avec quelques gravures et objets d'art, n'a-t-elle droit à cette appellation consacrée qu'à partir de huit mille numéros au catalogue? Or, l'exposition de ce printemps a du moins un mérite incontestable et que l'on ne reverra plus : c'est de n'être pas l'écrasante cohue de toiles et de plâtres, plus énorme d'année en année, à quoi nous étions accoutumés avant la guerre.

La Société Nationale a eu l'heureuse idée de recevoir sans les faire passer devant un jury et d'exposer à part les œuvres des artistes morts pour la France ou mobilisés, ce qui nous vaut, en quelques salles, un raccourci du Salon des Indépendants; de plus, la Triennale a réuni à l'École des Beaux-Arts un choix de quelque deux cents œuvres qui représentent fort bien les tendances du Salon d'Automne. Nous avons ainsi un résumé assez complet de la peinture actuelle, allant de M. Seignac, qui continue imperturbablement à faire du Bouguereau, aux cubistes, qui agencent avec le plus d'aimable fantaisie leurs polyèdres bigarrés.



Rencontre nocturne. HOFFBAUER.

Voici une grande toile militaire, non plus impression vivement rendue, mais œuvre composée, méditée et synthétique : le *Mouvement de troupes* de M. Gustave Pierre. Sujet bien simple : une troupe d'infanterie traverse un village, au pas de route, et croise le train de combat d'un autre régiment. En passant, presque tous les soldats tournent la tête vers le spectateur. Regardez-les l'un après l'autre : ils sont tous pareils, on croirait que le peintre a fait poser plusieurs fois le même campagnard au nez rouge, aux pommettes saillantes, à la rude moustache blonde. Ce ne sont pas des individualités, c'est le soldat en soi, le vrai soldat-paysan de la grande guerre, celui qui nous a sauvés. Ils marchent. Ils ont tous la même attitude conventionnelle, les deux pieds appuyés à terre fortement et à plat. Jamais homme n'a marché ainsi ; et c'est pourtant l'attitude de l'*Homme qui marche* de Rodin ; et, pris ensemble, ils marchent d'un mouvement superbe. Il y a là quelque chose, mais assoupli, sans l'outrance germanique, du fameux parallélisme de Hodler. Simplicité parfaite,

De M. Hoffbauer un autre curieux instantané, grassement peint, qu'il intitule *Rencontre nocturne*. C'est un convoi cheminant de nuit sur route et brusquement illuminé par un phare de camion automobile : la cuisine roulante, la voiture d'ambulance, le cheval blanc qui se cabre, le « cuistot » dans son caban de toile huilée, tout ruisselle et miroite de pluie ; sous la lumière brutale de l'acétylène, des reflets s'allument crûment çà et là... Peinture traditionnelle, mais forte, véridique, et d'un très beau métier, habile sans excès.



Les vainqueurs. G. LEROUX.



HANBIL DE SALÉ (Détail)

EXPOSITION DE TAPIS MAROCAINS

Albert Levy, éditeur-gérant.



Enfant au renard. LOUIS CHARLOT.

pas de littérature, aucune déclamation de mauvais aloi, à la Barbusse. Pas de rires ni de chants : ils sont graves et ils peinent. Ce sont de bons ouvriers faisant leur métier, d'une mine têtue et solide. La boue gaîne leurs jambes et raidit le bas de leurs capotes ; mais leurs uniformes ne sont pas ces loques ridicules avec lesquelles peintres et dessinateurs nous ont si souvent agacés ; ils ne sont pas débraillés, et leur « barda » est cor-



Comédie enfantine. LUCIEN SIMON.

rectement arrimé. La couleur est toute simple elle aussi, mate, rugueuse, sobre, sans aucune recherche.

Les Vainqueurs de M. Paul Leroux sont encore des soldats qui passent, mais en plein champ de bataille, baignés dans la pourpre d'un soir d'attaque, après la relève. Ils se détachent un à un, en frise de bas-relief, silhouettes très étudiées dont chacune est un type, sur un ciel verdissant aux gros nuages d'ocre claire frangés de rouge. La terre piochée par les obus est rouge; une atmosphère vermeille baigne ces victorieux qui ne gesticulent pas, n'ont rien d'exalté ni de déclamatoire : eux aussi sont de bons travailleurs, qui rentrent harassés, leur cruelle besogne faite, savourant la joie intime de « s'en être tirés » cette fois encore. On regrette seulement que la facture de cette remarquable toile soit un peu trop égale et sage.

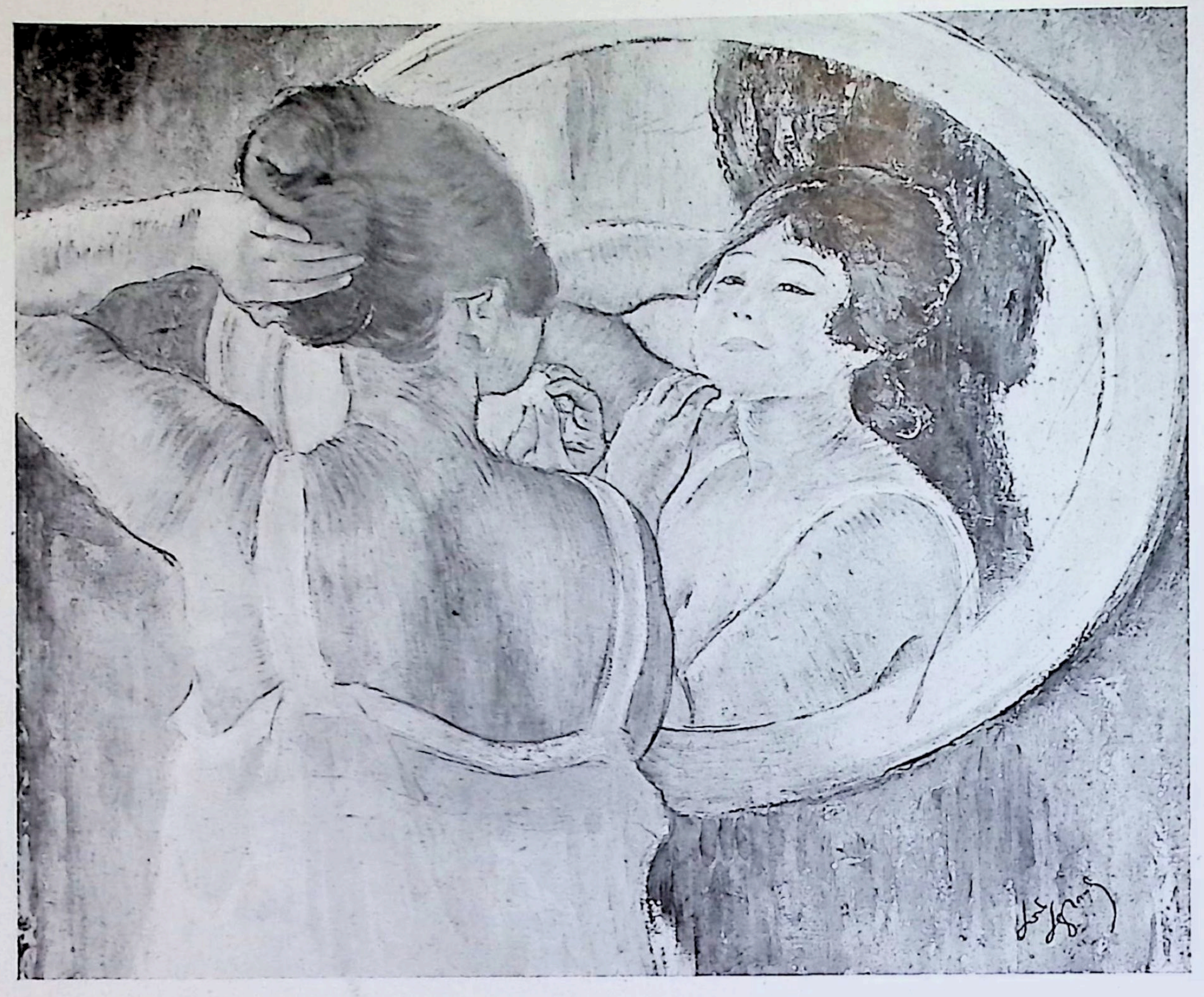
Les allégories de la guerre font leur apparition. Les unes sont ridicules, les autres insignifiantes. Mais en voici une fort agréable : *le Vainqueur* de M. Deluermoz. Ce petit page violet et gris qui tient par le mors l'énorme boulonnais rouge, est-il l'Amour? Sans doute, puisqu'il a des ailes blanches... Et cette menue femme en robe mandarine, assise en croupe et qui se retient à la rude épaule du Français lauré, serait-ce Gretchen, qui ne voit pas, la traîtresse, que le casque de Fritz est pendu au pommeau de la selle? Peu importe, si l'agencement des lignes et des tons purs est plaisant à l'œil, décoratif, spirituel, comme c'est le cas.

La guerre a inspiré à M. Desvallières son œuvre la plus significative peut-être et la plus forte. Il exposait, voilà quelques années, un *Christ du Sacré-Cœur* qui, de la croix, se penchait vers les hommes et ouvrait à deux mains sa poitrine pour arracher, de la grande plaie béante, son cœur et le leur tendre. Jésus est descendu de son gibet, il a pris en main le drapeau de la France, il a parcouru les champs de carnage, il est exténué de lassitude et d'horreur, ses pieds s'empêtrent et s'ensanglantent dans les fils de fer barbelés, dans les pierres



Portrait. AMAN-JEAN.

broyées par le canon, dans les troncs rompus, où s'accroche son manteau rougeâtre, épais et lourd comme une couverture. Il va tomber, au pied d'un grand arbre assassiné par les obus qui se détache sur un fond noir uniforme. L'étoffe aux trois couleurs monte et s'éploie vers le haut, derrière lui. Son bras décharné se lève, le sang y ruisselle en réseau, et il place son cœur au milieu du blanc du drapeau, qui se tache de rouge. Sa figure exprime une



La Toilette. LOUIS LEGRAND.

douleur infinie. Il s'est chargé de toutes les souffrances de la guerre, comme jadis, sur le Golgotha, de tous les péchés de l'homme. Au bas du tableau, une sorte de prédelle, avec un fusil, une capote et un béret de chasseur alpin, et des taches rouges dont on ne sait si elles sont du sang ou des roses. La couleur est terne, austère, morne. Emotion, pensée, je ne sais quoi d'étrange et de pathétique dans l'arabesque même, beauté prenante de l'exécution, rien ne manque à cette œuvre qui ne ressemble à rien. L'accent en est déchirant; mais pour comprendre à quel point elle est sincère et jaillie du tréfonds de l'âme, il faut entendre l'aride langage du catalogue. Aussitôt avant *Desvallières (Georges) ... Commandant le 6e bataillon territorial de chasseurs alpins...* », nous y trouvons « *Desvallières (Daniel), classe 1917, engagé volontaire, caporal au 6me chasseurs alpins, croix de guerre, une citation, tué à l'ennemi le 19 mars 1916.* »

Il était peut-être opportun d'insister sur les quelques peintures de guerre qui nous ont paru dominer les autres ; mais la très grande majorité des tableaux exposés — et, à la Triennale, la totalité, — n'ont aucun rapport avec les événements actuels. Chaque artiste continue à nous chanter sa chanson coutumière, comme si rien ne s'était passé, et cela est bien. Comme il était déjà banal de le noter avant 1914, il semble que la peinture retrouve lentement ses meilleures traditions, en ce qu'elle prend dans tous les genres encore en faveur, portrait, nature morte, paysage surtout, un caractère plus décoratif. Mais les décorations proprement dites, les « grandes machines », officielles ou non, sont vraiment bien médiocres cette année : certaines, et elles sont, hélas ! signées de noms illustres, sont tout à fait mauvaises ; le mieux est de n'en point parler. . .

M. Julien Lemordant, de qui la guerre a fait un aveugle, expose les cartons d'une grande

décoration qu'il n'achèvera jamais ; ils sont d'une vigueur, d'un éclat allègre, dont on aurait plaisir à parler : mais il en sera question ici dans un article spécial.

Sur une terrasse dominant la mer bleue, en plein soleil, avec quelques ombres transparentes, M. Lebasque a groupé une jeune mère, des enfants nus et des jeunes filles qui portent ou mangent des fruits. Quelles saines et joyeuse voluptés donnent les fêtes de la lumière à cet aimable artiste, et comme il sait nous les faire partager ! Avec un rien en plus, l'effet un peu plus concentré, les tons un peu plus montés, ce grand panneau serait hors de pair.

M. Lucien Simon est un vigoureux peintre réaliste ; quand, pour composer ses grands tableaux à nombreux personnages et d'effet décoratif, il s'appuie fortement sur les données de la vie actuelle, il est excellent ; par exemple dans sa *Parade* de cirque au pays breton, pleine de vie et de mouvement, où le vent salubre de la mer voisine semble tout animer ; ou dans cette *Comédie enfantine* où il étudie les conflits de la lumière artificielle et de la clarté lunaire pendant une nuit d'été ; mais s'il entre tout à fait dans le royaume de la fantaisie, s'il veut nous emmener dans la Venise de Longhi, on le sent dépaysé : il fait penser à Maupassant quand il écrivait en vers.

Quant à M. Maurice Denis, il est chez lui



La Toilette. F. C. FRIESEKE.



Paysage L'Estaque. ALBERT MARQUET.

dans le pays du rêve, de la poésie, de la beauté rythmique et de l'éternelle adolescence. Mais comment ne pas trouver un peu fade son juvénile alleluia, auprès du beau cri douloureux de foi catholique poussé par M. Desvallières, et qui semble venir de Tolède ou d'Avila ? C'est d'ailleurs une chose charmante que sa nouvelle *Annonciation* mauve et dorée où la Vierge est une communiante couronnée de roses en papier blanc, sur une terrasse toscane.

Les meilleurs portraitistes d'aujourd'hui s'attachent, par le choix subtil des attitudes, des vêtements, des fonds et des accessoires, à composer des ensembles où l'arabesque ornementale et l'accord des tons ont presque autant d'importance que l'interprétation fidèle d'un visage et d'un corps. Le maître du genre est M. Aman-Jean, qui se montre décorateur achevé dans ses deux portraits de jeunes femmes : l'une debout, en blanc, qui nous regarde franchement, d'un air d'ingénuité heureuse, appuyée à un fauteuil bigarré où dort un chien griffon gris ; l'autre assise dans un fauteuil rose, jouant rêveusement avec une canne à pomme d'ivoire, robe gris-argent, fichu blanc, gros collier d'ambre, fond d'un violet passé rosissant, douce tache bleue d'une potiche sur la cheminée auprès de laquelle est couché un chien courant noir et fauve. M. Aman-Jean est un poète intimiste délicieux. Il doit réciter du Verlaine et du Samain à ses modèles pendant la pose !

Décoratif aussi, dans son extrême simplicité de composition, le vigoureux portrait en buste du maître Henri Martin par lui-même. L'artiste est devant un mur couvert de ses esquisses, et l'on voit, coupée par le cadre, la moitié de sa palette, de son éblouissante palette : heureuse idée qui fera de cette toile, plus tard, un « document » du plus grand intérêt.

Le portrait d'homme de M. Brissaud n'est pas seulement très spirituel, mais par la répartition des tons (le noir de la jaquette et celui du carton à papiers, par exemple) et le placement des objets familiers sur la table de travail, c'est un bien friand « ragoût », comme on dit, de pure peinture. Sur cette table austère, une bizarre petite poupée jaune est une note éclatante qui met tout le reste à sa place et le fait chanter.

M. Legrand et M. Frieseke traitent une fois de plus un sujet qui, depuis les petits maîtres du dix-huitième siècle, n'a pas cessé de plaire, et ne cessera jamais : la femme à sa toilette. Celle de M. Legrand est d'un dessinateur et d'un aquafortiste qui fait, quand il veut, d'excellente peinture ; la hardiesse incisive de son dessin le rattache à la glorieuse tradition de Degas.

M. Frieseke éclaircit de plus en plus sa palette : c'est le virtuose du blanc, des nuances ténues qui distinguent dix blancheurs différentes dans une chambre blanche ou qui rompent un même blanc par le jeu des transparences et des reflets. Usant d'un minimum de matière, un rien de couleur posé du bout de la brosse sur une grosse toile dont il fait jouer le grain, il résoud avec une aisance parfaite les plus subtils problèmes de dosage et de réactions colorées. Il faut reconnaître qu'une telle façon de peindre confine dangereusement à la gageure.

Passer de M. Frieseke à M. Charlot, c'est aller aux antipodes. Voici le peintre, en gris sombre, des rudes paysans morvandiaux, des vieux aux blouses fanées, dont les visages, ridés et noirs comme des écorces, ont des barbes pareilles aux revêches lichens de leurs rouvres ; le peintre des aïeules momifiées, des braconniers à l'affût, des bûcherons aux membres gourds. Vigoureusement campés, ces rustiques bonshommes ont une certaine gaucherie cézanienne — mais d'un Cézanne sachant dessiner — qui leur convient à merveille. Et quand M. Charlot fait quelque heureuse infidélité à ses gris terreux et ses bleus mats, quand il pose la belle toison fauve d'un renard sur la blouse d'un petit quêteur d'œufs aux yeux vifs et luisants comme ceux d'un écureuil, avec les moyens les plus simples il fait une œuvre à la fois forte et délicate, dont la franchise nous ravit.

Et nous finirons par le groupe de plus en plus remarquable et nombreux des paysagistes qui, devant un des innombrables aspects de la



La Mer. AUGUSTE MATISSE.

nature, pensent non pas seulement à fixer sur la toile un instant fugitif du devenir perpétuel de la lumière sur les choses, mais, sans sacrifier aucune des conquêtes de l'impressionnisme, à construire un système solide et décoratif de plans et de masses, à simplifier, à synthétiser. On a souvent raillé l'éclectisme. Il ne le mérite pas quand il s'attache à concilier, dans des œuvres originales et sincères, les grandes leçons de Poussin et de Claude Gellée avec celles de Monet et de Sisley.

Épris d'équilibre et d'harmonie, M. Flandrin en Dauphiné, M. Smith devant les profondes combes de la Creuse, M. Le Bail aux bords mollement tournants de la Seine, M. Marquet sur les pentes de l'Estaque, choisissent dans la nature ses éléments primordiaux et les assemblent en nobles ordonnances de taches intenses et bien délimitées. Tout en respectant les droits de l'atmosphère, ils ne reculent ni devant les teintes plates, ni devant les cernures en horreur aux impressionnistes ; et dans leurs meilleurs paysages, ils atteignent ainsi à une grandeur imposante.



Portrait. JACQUES BRISSAUD.

D'autres, M. Charmaison avec ses jardins fleuris, éclatants et symétriques, M. Maurice Chabas avec ses compositions symboliques que gâte cet excès de littérature qui fut de mode il y a un quart de siècle, assemblent en harmonies sonores des tons de vitraux, de tapis turcs ou d'émaux cloisonnés.

Mais les paysages les plus saisissants peut-être sont, aux Artistes Français et à la Triennale, les marines de M. Auguste Matisse. (Ne pas confondre !) Sur un rocher rouge ruisselle l'écume des vagues déferlantes. Un ciel de plomb oxydé. Sur la mer, émeraude foncée, des zones d'outre-mer cru, en larges à-plat. Des voiles rouges. Au lointain, une côte basse qu'un rayon de soleil passant entre deux nuages revêt de jaune de chrome pur. En pendant, pour décorer une maison dans l'île Bréhat, des goélettes à l'ancre, la nuit, par temps calme, sous une pâle clarté lunaire, avec leurs fanaux en veilleuses dans une brume diaphane: du gris, du bleu ardoise, un reflet de lune d'un blanc crayeux. Et encore : une vague, une seule vague au large, par jolie brise, avec un « mouton » blanc pur à sa crête, et un peu de cette même écume éclatante dans son creux. Cette chose éphémère et fuyante entre toutes : une vague qui passe, l'artiste l'a peinte en pleine pâte, avec des touches massives, épaisses et longues, spiralées, onctueuses, en tons purs et par teintes plates. Et cette vague est fluide et mouvante à souhait. Voilà un peintre qui sait l'art de simplifier, et qui « n'a pas peur du tube ! »

En somme, pour une exposition d'armistice, celle-ci est-elle si mauvaise, où l'on trouve à admirer des œuvres comme le *Passage de troupes* de M. Pierre et *le Drapeau du Sacré-Cœur* de M. Desvallières ?

Roger de Félice.



Les Arts Indigènes au Maroc

L'exposition de tapis du Maroc au Pavillon de Marsan vient d'attirer l'attention du public français sur un pays dont l'art est encore très peu connu.

Cet art est uniquement décoratif. Pas de statuaire au Maroc, ni de peinture imitative ; quant à l'architecture, nous verrons qu'on peut être tenté de la considérer surtout comme la créatrice de cadres aptes à mettre en valeur des détails ornementaux. Il existe, sans doute, des monuments dont l'harmonie générale des lignes et des proportions suffit à réaliser la beauté, mais ils sont rares et ne me paraissent pas devoir infirmer ce jugement d'ensemble.

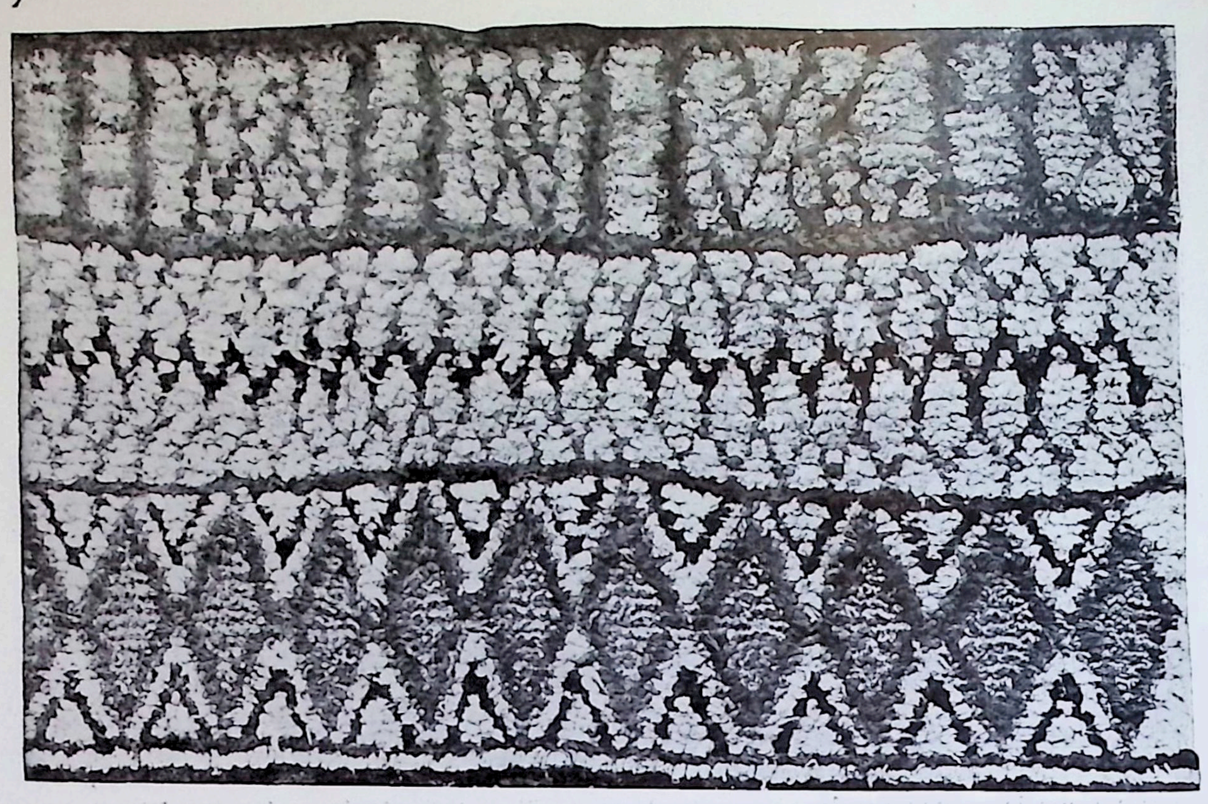
Dans les campagnes, les tissus de haute lisse, les tapis, les poteries sans émaux, les nattes d'alfa ou de palmier nain ornées de laine ; dans les villes, les tapis, les tissus de soie, les broderies, les bijoux, les cuirs excisés, la reliure, l'enluminure, les cuivres, les aciers niellés, les fers forgés, la lutherie, les faïences, les mosaïques, les stucs ciselés, les bois peints, les charpentes précieuses, les bois sculptés, la pierre sculptée et appareillée, telles sont les principales manifestations de l'art marocain.

Cet art, tout ou moins dans les villes, appartient à la branche dite hispano-mauresque de l'art musulman, que les ouvrages sur les monuments de l'Espagne et de l'Algérie ont depuis longtemps fait connaître. Il a pourtant sur l'art de ces pays, outre ses caractères particuliers, une supériorité véritable, c'est qu'il s'est perpétué et qu'on peut l'étudier non pas seulement d'après des documents archéologiques, mais dans ses créations actuelles et, si l'on peut dire, dans l'âme même des artisans qui en entretiennent la survie.

Les Marocains, avant les invasions arabes, étaient de purs Berbères. D'eux-mêmes ils n'avaient jamais évolué au delà de la vie agricole et pastorale ; leur art propre s'arrêtait à l'emploi de la ligne droite pour la décoration des tissus et des poteries. Toute leur formation intellectuelle leur vient de l'Islam.

Il nous faut donc examiner, au point de vue de l'art, ce qu'il y a d'essentiel dans la mentalité islamique. L'Islam, né chez un de ces peuples sémitiques qui ont toujours montré plus de goût pour les abstractions que pour les arts plastiques est, peut-on dire, une civilisation de géomètres. Elle n'a été réellement créatrice qu'en grammaire, en sciences exactes et peut-être en musique. En poésie, quoi qu'en pense le grand public, elle a surtout aimé le rythme ; en prose, les purs chefs-d'œuvre sont des acrobaties de grammairiens, et les musulmans mettront toujours les *Séances de Hariri*, livre vraiment sémite, bien au-dessus des *Mille et une nuits*, contes aryens traduits en arabe populaire.

Le génie singulier de l'Islam, qui ne créa point et cependant exista, fut d'ailleurs un



Tapis Berbères de haute laine. (Détail).

génie de mort. Emprisonnant en des formules tout ce qu'il transforma, il eut le don redoutable de le rendre immuable dès qu'il lui eut donné son empreinte. Enfin, du jour où il commença à s'éteindre avec l'éclat même de la civilisation musulmane, il perdit cette faculté de métamorphoser ce qu'il imitait et se mit à accepter passivement des apports étrangers, comme les colonnes torses du palais de l'archevêché, à Alger.

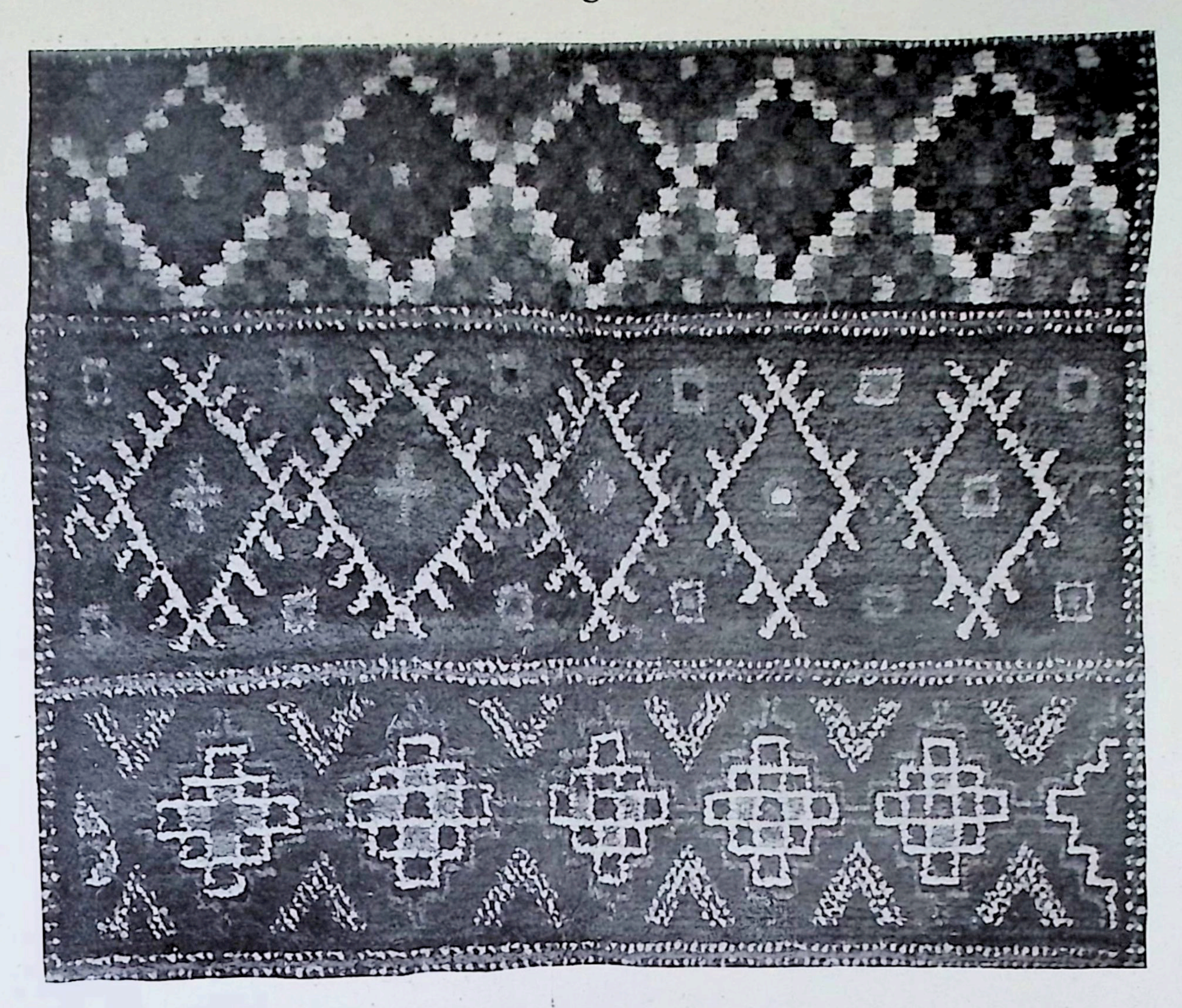
Mais, au Maroc, l'Islam n'eut jamais à se défendre contre les influences extérieures. Non seulement les formules anciennes y ont conservé leur pureté, mais encore nous pouvons y voir briller, à chaque instant, dans l'âme des indigènes, des étincelles que semble soulever le génie musulman sous sa cendre.

Il y a quelques années le journal *France-Maroc* avait reproduit un dessin exécuté d'après nature par un jeune enfant de Fez. D'une branche de fleur placée devant lui, il avait fait instinctivement un rinceau stylisé, en tous points semblable à ceux qui composent les arabesques ciselées sur les murs des maisons de sa ville.

Dernièrement, à Rabat, un indigène me montrait la copie qu'il venait de faire d'une image chromophotogravée. Le modèle représentait une vue de la mosquée de Médine. Au premier plan, des palmiers; derrière, des salles sombres avec des lampes allumées; au loin, des coupoles et des minarets. Il eut semblé que, séparé de la nature par une image qui en était déjà une interprétation, il n'eut eu qu'à reproduire fidèlement son modèle. Il n'en était rien. De la vue de Médine, bien naïve pourtant, il avait fait une fantaisie géométrique. Plus de perspectives, plus de plans. Les troncs des palmiers étaient devenus des colonnes; les palmes, des arcades. Dans les cintres, une teinte plate avec, à chaque centre, un point d'or inspiré par les lampes du second plan du modèle. Enfin, au-dessus des arcades, un joli enchevêtrement de lignes droites et de courbes, rappelant vaguement les minarets et les coupoles.

C'est exactement, en chimie, le phénomène de la cristallisation qui, d'éléments divers susceptibles de s'organiser en formes mouvantes, fait, selon des lois rigoureuses, des combinaisons prismatiques, éclatantes mais mortes.

Sachons donc, en entrant au Maroc, oublier



Tapis des Zemmours Chleuhs. (Détail).

les forêts d'Europe où les muses et les fées nous ont accoutumés à chercher dans l'art une interprétation mobile de la vie. Sachons oublier les jardins de la Perse, peuplés, comme un Éden, des bêtes et des fleurs, compagnes de Scheherazade. Et apprenons à y contempler les paisibles chefs-d'œuvre dont ses artisans l'enluminent comme nous contemplerions les gemmes d'une grotte ouvrée par des djins étrangers aux légendes de notre race.

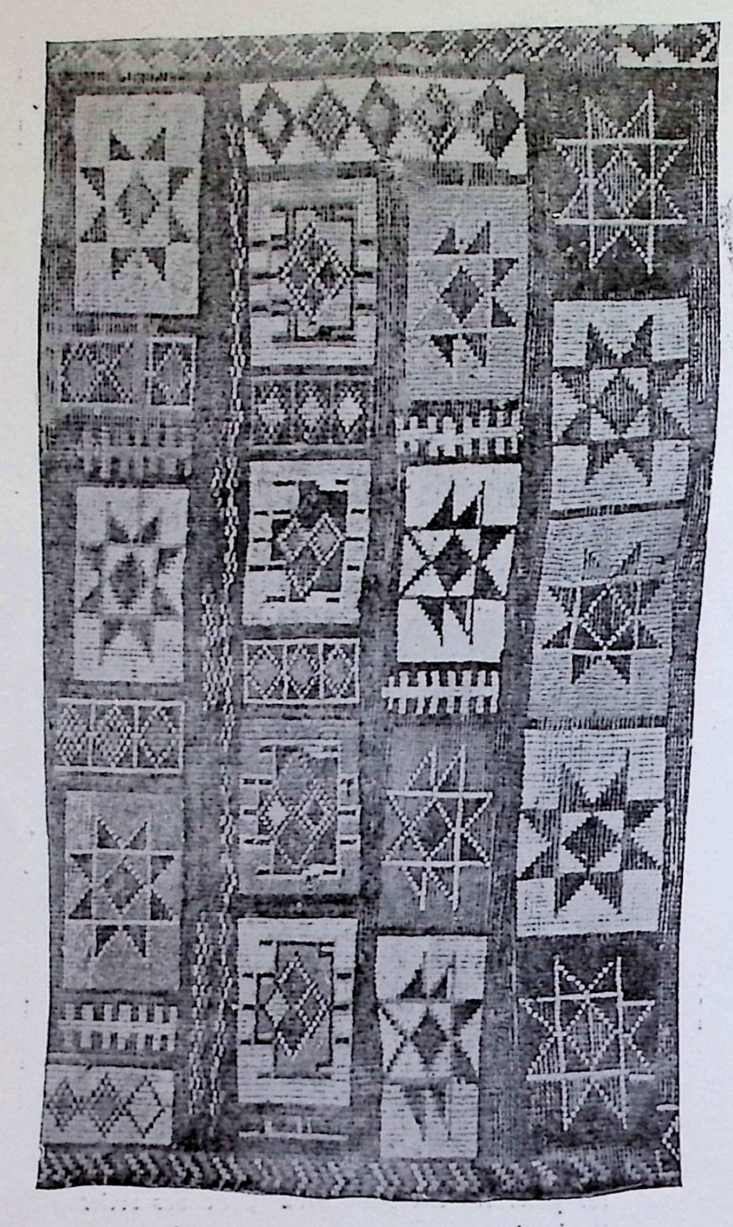
TISSUS DE HAUTE LISSE ET TISSUS DE BASSE LISSE

L'industrie des tissus de haute lisse est une des plus vieilles du monde. Elle est probablement antérieure à l'art de bâtir.

Aussi, un demi-siècle après les artificielles tentatives de Ruskin, aujourd'hui où les passants qui s'arrêtent devant l'atelier néo-grec de Raymond Duncan, s'ébahissent comme au théâtre, le lecteur aura peut-être quelque peine à s'imaginer qu'à une journée d'avion il existe un empire où le métier de haute lisse est à peu près le seul employé pour les industries de la laine.

Deux grands piquets verticaux, soutenant deux poutrelles de bois équarri placées horizontalement à environ un mètre de distance l'une de l'autre et entre lesquelles est tendue la chaîne, voilà de quoi se compose un métier de haute lisse indigène.

C'est sur cet instrument que les femmes, dans les maisons, dans les chaumières ou sous



Tapis des Ouled-bou-Seba (1er type).

les tentes, composent, à la main, sans navette avec les fils qu'elles ont filés au fuseau, les diverses sortes de tissus dont nous allons essayer d'étudier le décor.

Ces tissus sont principalement des *hendira*, pour faire des robes d'hommes et des châles, des *tellis* pour charger les grains sur les bêtes de somme ou pour recouvrir les bâts, des *hanbils* pour couvrir les lits et, enfin, de nombreuses sortes de couvertures et de tapis. A cause, sans doute, de leur antique origine, ils ne portent dans leur décor aucune trace d'influence hispano-mauresque et sont purement berbères, à l'exception des tapis de Rabat dont nous parlerons en dernier.

Des rayures, des combinaisons de lignes droites pouvant toujours se décomposer en losanges, en triangles ou en carrés, des dents de scie, des chevrons, de petits traits posés comme des dents de peignes sur les contours des figures géométriques, de longues arêtes, des croix; voilà tout ce que les Berbères ont su imaginer pour constituer leur art décoratif. Jamais rien qui rappelle l'animal ou la fleur; jamais de rosaces ou de courbes; jamais même de ces jeux savants de lignes droites enchevêtrées de soleils irradiants où les artistes sémites ont le plus brillamment manifesté la personnalité de leur génie mathématique.

Le seul motif décoratif emprunté à la vie c'est le schéma des doigts de la main qu'on retrouve sur tous les tissus et qui est généralement réduit à de petites hachures parallèles, que l'ouvrière ne prend même pas toujours la peine de grouper par cinq. Encore est-ce là la trace d'une superstition populaire (1) et non pas le résultat de l'observation de la nature.

C'est à la superstition encore que nous devons l'immense œil couleur de feu dont la tache est d'un effet si splendide sur la laine noire des *Khidous* ou burnous de pluie et qui d'ailleurs est absolument particulier à l'atlas du Sud.

De tout ceci déduirons-nous que l'art marocain resté berbère est sans intérêt? Au contraire. Peut-être même serait-ce celui qui s'adapterait le mieux à nos tendances actuelles. Sans doute n'est-ce là qu'un phénomène momentané, dû à ce que le degré d'extrême maturité où nous sommes parvenus nous fait comme un besoin de nous retremper aux arts primitifs (2). Quoiqu'il en soit, l'art berbère, qui n'est en somme autre chose, aujourd'hui, que l'art des campagnes, est extrêmement séduisant.

(1) Cr. Doutté, *Magie et Religion dans l'Afrique du Nord.*
(2) Exposition d'art nègre. Mai-juin, chez Devambez.

Quoi de plus heureux comme effet que ces tissus à céréales, qu'on nomme *arnaoui* dans la région de Rabat et dont quelques traits jaunes et rouges suffisent à décorer la surface toute noire?

Quoi de plus reposant pour les yeux, de plus charmant dans sa naïveté que ces *hendira* où les campagnards font tailler leurs robes sans manches et dont les femmes des montagnes s'enveloppent comme de lourdes chapes. Blanches, rayées, de haut en bas, de bandes violâtres ou grenat, où courent de petits réseaux de traits bleus ou noirs, elles sont un exemple de ce qu'une pauvre imagination peut, avec de pauvres ressources, réaliser de beauté par la simplicité.

Ces *hendira* sont, quelquefois, ornées de touffes de soie multicolores que les tisseuses interposent entre deux rangs de trame, première apparition de ces points noués qui, au Maroc, se mêlent partout aux points plats, dans les tissus de haute lisse et qui finissent par prendre la place prépondérante dans les tapis.

Dans les *tellis*, qui sont en quelque sorte des tapis plats destinés à couvrir les selles et les lits, plutôt qu'à étendre par terre, le point noué n'apparaît encore qu'en lignes espacées. Généralement d'un rouge sombre de cochenille ou de garance, ils sont finement décorés d'un semis de motifs berbères assez peu variés, blancs, jaunes, verts, bleus et ont un peu l'aspect de tapisseries primitives.

Les *tertia*, tapis de selle des Zaërs, y ressemblent un peu, mais ici non seulement des points noués en soie s'ajoutent au tissu plat mais encore une infinité de petits cordonnets à pompons qui témoignent d'un goût cocasse, presqu'enfantin.

Le point noué prend soudain une importance plus grande dans les couvertures des Glaoua.

Elles sont composées, par moitié, de tissu plat à larges raies blanches et noires et de haute laine dans les dominantes rouge garance. Les parties en haute laine qui, d'ailleurs, comportent elles-mêmes des dessins polychromes, forment, sur le fond plat, des motifs en relief d'un assez grand air.



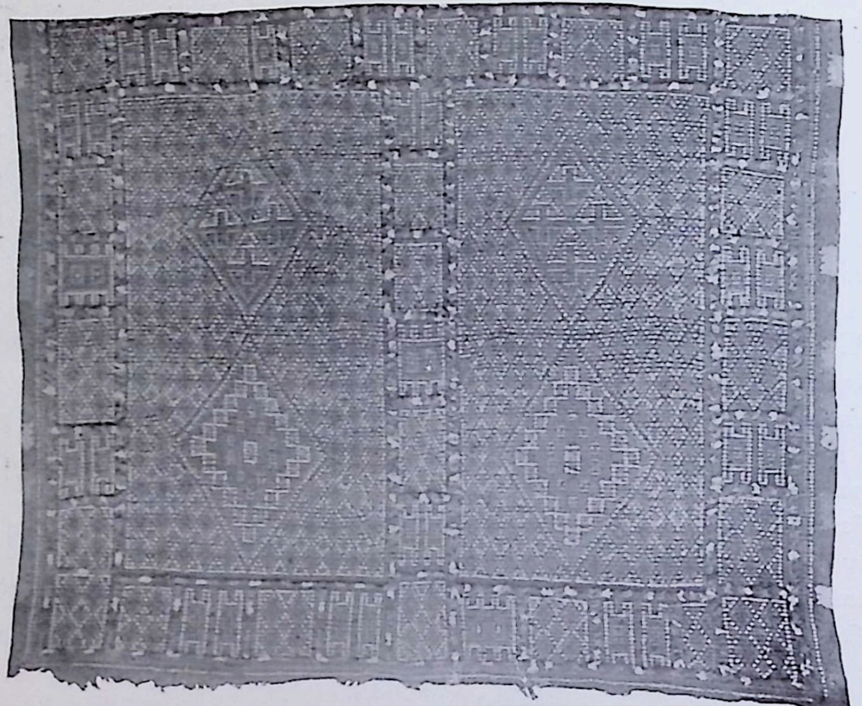
Tapis des Ouled-bou-Seba (2e type).

Parfois ce sont de simples bandes parallèles. Souvent encore c'est un carré encadrant une grande croix centrale.

Quand le point noué y prend toute la place, ces couvertures deviennent de vrais tapis. Les rangs de nœuds sont très espacés mais la laine, très longue, est complètement rabattue sur la trame qu'elle recouvre entièrement comme d'un pelage lisse et soyeux. Le décor est souvent fort simple : sur un fond feu, des motifs géométriques bleus assez largement composés et bien espacés font de belles taches claires.

Il en est ainsi, tout au moins pour les spécimens anciens. Aujourd'hui, les tapis et couvertures des Glaoua ont beaucoup changé d'aspect, à la suite de l'introduction des colorants artificiels et sont tombés dans une polychromie violente.

Les tapis lisses des Glaoua sont d'un type unique au Maroc. Tous les autres tapis, même ceux de la côte, sont épais et moelleux. On pourrait dire que plus le climat auquel ils appartiennent est rigoureux, plus leur laine est longue et touffue. Nous les diviserons en deux catégories : les tapis à laine doublée et très haute, les tapis à laine moyenne ou à laine courte.



Envers d'un tapis Zaïan. (Fragment).

TAPIS A TRÈS HAUTE LAINE A BRINS DOUBLÉS

Le public parisien n'a pas caché sa surprise et son admiration, au Pavillon de Marsan, en voyant dans la première salle de l'Exposition Marocaine ces vastes toisons, semblables aux dépouilles de moutons fantastiques que la nature aurait elle-même eu le caprice de faire zébrés, damés, bringés et de parer de chaudes couleurs.

C'étaient bien, en effet, ces tapis de montagne qui ressemblaient le moins à tous ceux que l'Orient et l'Afrique nous avaient fait connaître jusqu'à ce jour. Par une heureuse fortune, à la curiosité qu'ils éveillaient, s'ajoutait une séduction particulière due à leur caractère vraiment moderne, bien qu'extrêmement primitif et parce qu'extrêmement primitif. Une belle matière, un décor simple, un grand effet, quoi donc se rapprocherait davantage de l'idéal de nos décorateurs.

Ces tapis appartenaient, pour la plupart, aux régions montagneuses des environs de Fez : Beni-M'tir, Beni-M'guild, Guigou, Agouraï.

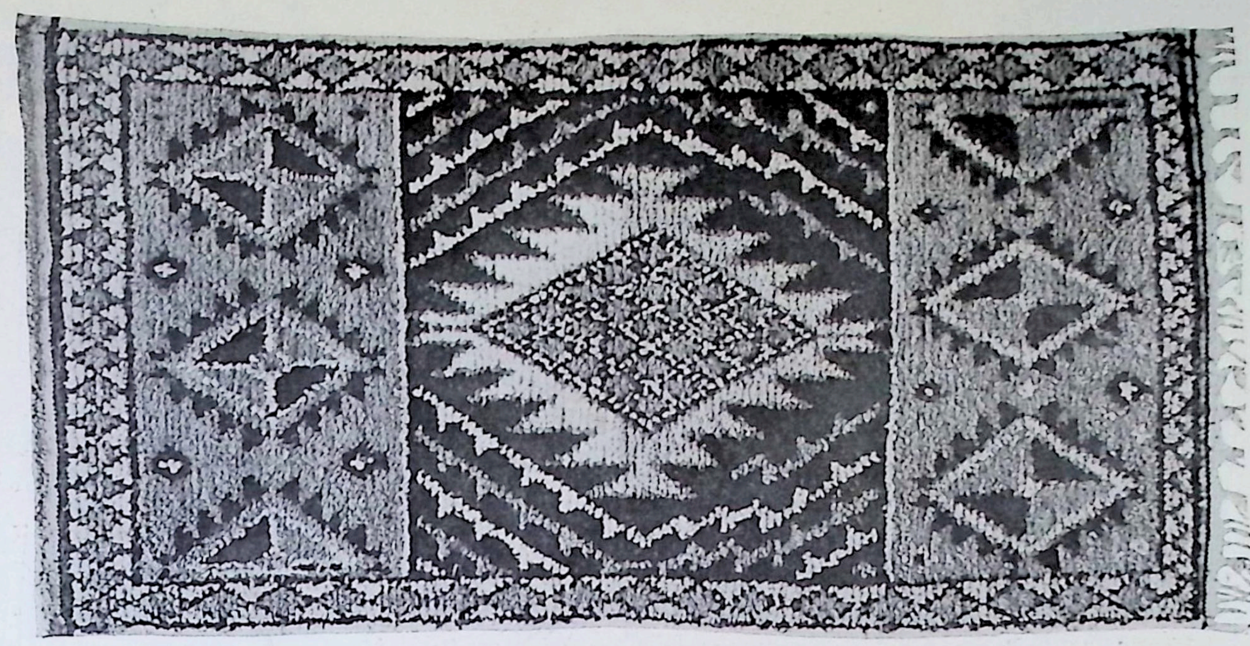
Beaucoup sont blancs avec des rayures fauves, ou bleues, ou noires, se croisant en grandes diagonales. Chez d'autres, le décor se compose d'un réseau de losanges de dix à vingt centimètres chacun, noirs et oranges.

Au point de vue technique, les plus singuliers sont les tapis de la région des Zaïans.

Composé de grands losanges d'envion cinquante centimètres, encadrés et garnis intérieurement de carreaux et de croix, le décor est polychrome sur un fond violet-rougeâtre très sombre. Mais ce fond est intentionnellement formé par des points noués faits avec de la laine plus grosse et plus haute que celle des motifs décoratifs, en sorte que ceux-ci disparaissent sous une toison entièrement violette. Ce sont, en quelque sorte, deux tapis sur une même chaîne.

Pour que les dessins polychromes apparaissent, il faut que le fond violet, qui les recouvre, s'use. Aussi rien ne ressemble moins à un tapis zaïan neuf qu'un tapis zaïan usagé.

Ce n'est d'ailleurs pas là leur seule originalité. Dans l'esprit des indigènes *l'endroit* de ces très gros tapis est, en réalité, ce que nous considérons comme *l'envers*. Aussi, les tisseu-



Tapis de Salé.

ses, pour agrémenter ce côté, l'ornent fréquemment de points noués, qui suivent les cadres des grands losanges du décor, lequel, vu par dessous, apparaît comme une tapisserie. Ces lignes de points noués se détachent en haute laine sur l'envers plat. Il y a donc, pourrait-on dire, un troisième tapis qui vient compléter les deux autres, toujours en un même tissu.

TAPIS A LAINE MOYENNE OU COURTE

Parmi les tapis à laine moyenne, citons d'abord une certaine catégorie de tapis des *Beni-Mguild*. A côté des losanges dentés avec croix ou X centrale, on y trouve presque toujours un autre motif berbère très fréquent, composé de carrés reliés les uns aux autres, dans le sens de la longueur du tapis, par des traits formant une série de petits couloirs. Le coloris est variable. Parfois très sobre : fauve, noir, gris, blanc, il est quelquefois, au contraire, assez riche et chatoyant.

Dans les tapis des *Zemmours*, le coloris devient plus vif. Ici, d'ailleurs, apparaît un fait nouveau.

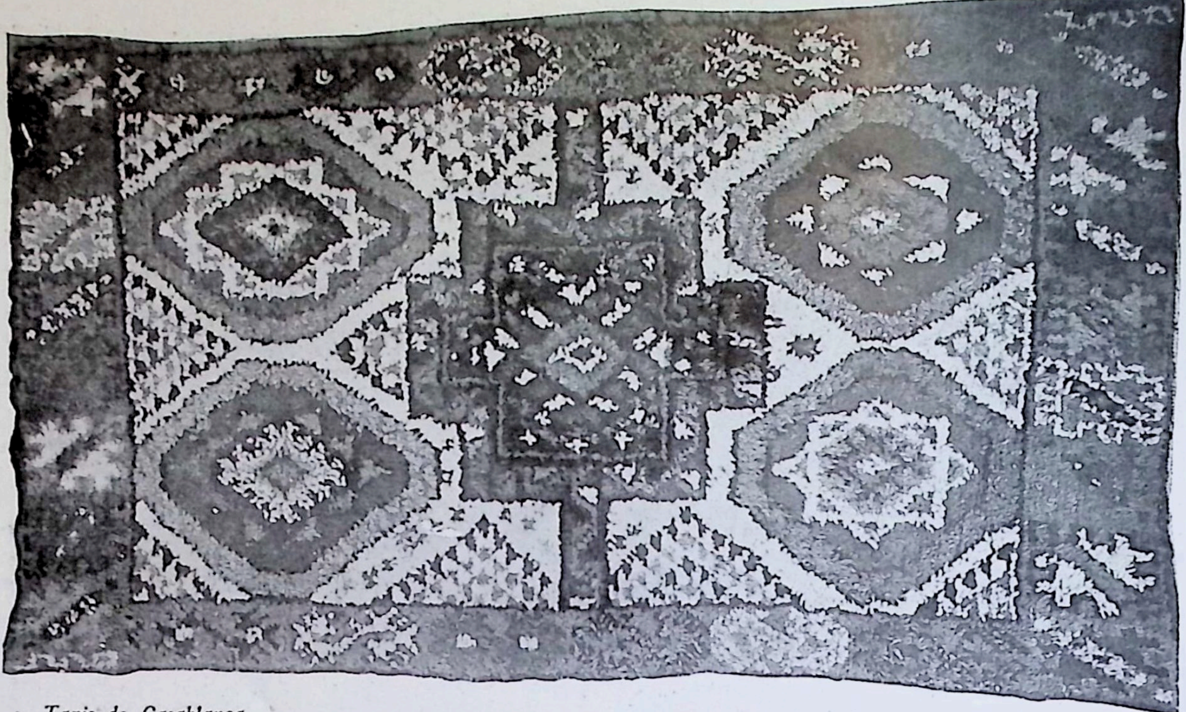
Jusqu'ici, exception faite pour les tapis zaïans, dont le décor n'est pratiquement distinct qu'à l'envers, nous n'avons pu que mentionner les motifs les plus fréquents sans donner aucune indication sur la façon dont ils sont mis en valeur pour la composition de l'ensemble. C'est qu'en réalité ils y sont simplement juxtaposés et qu'aucune composition ne les y a groupés.

Dans le tapis Zemmours nous voyons, au contraire, la surface divisée en panneaux, ou plutôt en larges bandes, soit en longueur, soit en largeur, par des lignes droites ou des cadres. Puis, dans chaque panneau, sont placés, à distance égale les uns des autres, des motifs berbères semblables à ceux des autres tapis, mais qui, plus grands, mieux isolés, se détachant sur un fond rouge plus net, grâce à ce que la laine est plus courte, prennent une valeur propre beaucoup plus accentuée.

Cette tendance à la composition s'affirme dans les tapis des *Ouled-bou-Seba*, dont il existe deux types très distincts.

Le premier comprend des tapis franchement ras, divisés transversalement en bandes de grands motifs berbères polychromes.

Le deuxième type, à laine un peu plus haute et surtout plus grosse, plus serrée, diffère complètement de tous les autres tapis marocains. Ce genre de Bou-Seba est, uniformément, d'un rouge garance tirant sur le saumon sans autre décor, le plus souvent, qu'un grand motif isolé. Ce motif est parfois tout à fait particulier. J'en ai vu un qui ressemblait à un château mala-



Tapis de Casablanca.

droitement stylisé, placé dans un coin du tapis. Ce n'est pas, toutefois, le cas le plus fréquent. Le motif le plus répandu est, au contraire, le losange polychrome avec quadrillé intérieur, motif berbère des plus courants, très grand, placé au milieu du tapis et constituant à lui seul le décor.

Il y a dans la présence de ce grand losange au milieu d'un fond uni, comme un avertissement de ce qui, nous le verrons plus loin, distingue le tapis de Rabat : la *Coubba*.

Mais avant de parler des tapis à Coubba il nous reste à citer les tapis de Casablanca et les *hanbils* de Salé.

Dans le tapis de *Casablanca* nous trouvons un décor franchement composé. Ce sont, en général, quatre grands panneaux octogonaux, ornés intérieurement et disposés, en coins, autour d'un dessin central qui est probablement d'origine étrangère.

Ce décor rapproche déjà ces tapis de ceux de Salé et de Rabat, mais avec un aspect moins oriental et plus berbère.

Les hanbils de Salé sont, en quelque sorte, de très épaisses couvertures pouvant cependant rendre des services analogues à ceux que rendent les tapis. Elles sont interrompues en leur longueur par une ou plusieurs bandes de tissus à points noués, ayant chacune, en général, de vingt-cinq à trente centimètres de large.

Les parties plates sont ornées alternativement de rayures transversales et de bandes en point de tapisserie à dessins géométriques, tandis que les parties en points noués ont une allure toute différente.

Ces hanbils appartiennent à la catégorie des tissus de haute lisse, dont nous avons parlé plus haut. Mais je tenais à terminer par eux aujourd'hui, parce que, si le dessin géométrique des parties plates présente un caractère nettement berbère, les bandes à haute laine, au contraire, portent, souvent déjà, des motifs empruntés aux tapis de Salé et surtout à ceux de Rabat à l'étude desquels nous consacrerons un prochain chapitre.

Jean Gallotti.



Usine et pont de Noisiel (1871-1908). SAULNIER, MOISANT ET MULLER.

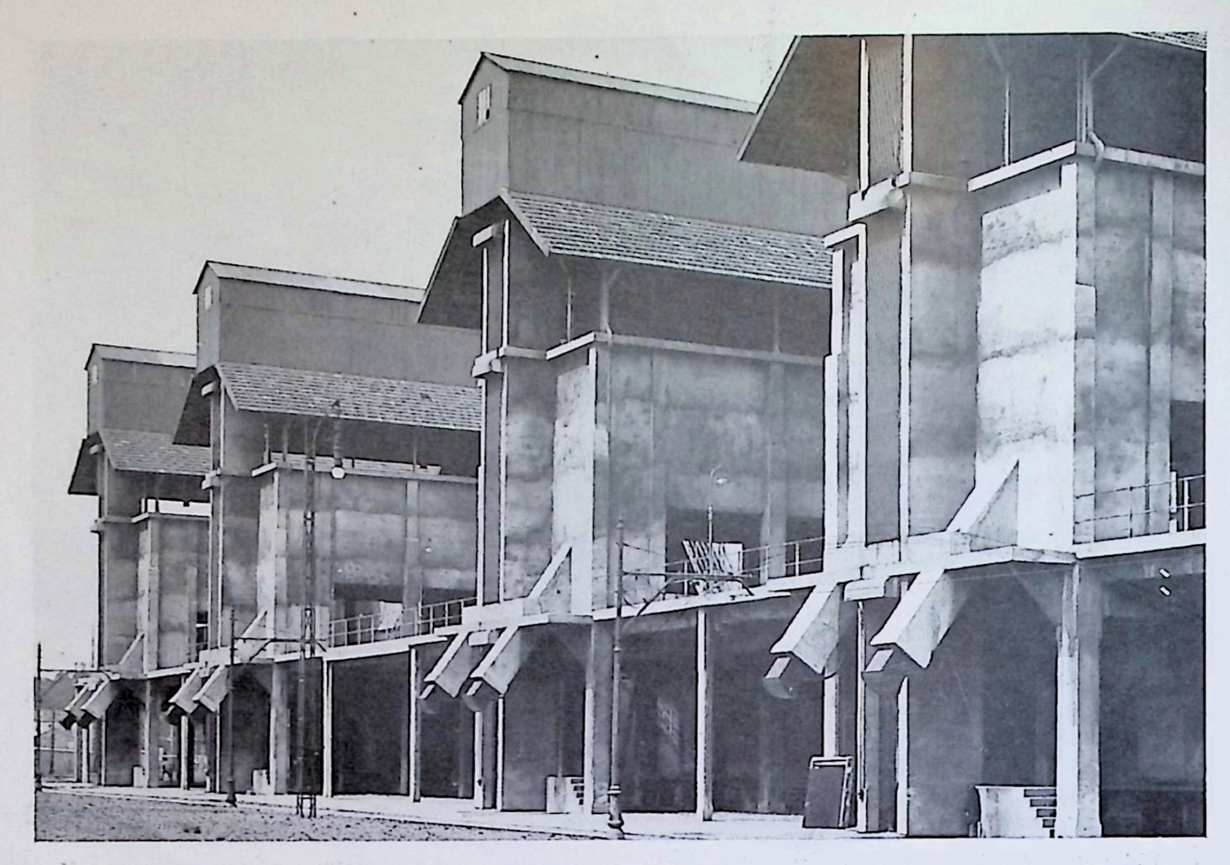
L'ARCHITECTURE ET LES MATÉRIAUX NOUVEAUX



EPUIS que, par suite de la disparition de l'enseignement corporatif, l'éducation artistique s'est éloignée de l'éducation technique, l'architecture suit une voie aussi incertaine que tous les arts, dont elle est d'ailleurs la base.

Malgré les efforts les plus louables et les plus probants réalisés, dans l'emploi logique et sincère des matériaux anciens ou nouveaux, par des individualités isolées, l'architecture ne sort pas des ornières du passé : qu'elle tombe dans la copie des formes du moyen âge ou dans celle des formes classiques, elle montre, en général, la même impuissance de créer.

C'est ainsi que, lorsque le fer entra dans la construction, la route tracée dès le milieu du siècle dernier par Baltard, Duban, Labrouste, aurait dû être délibérément suivie ; on put le croire en constatant, à l'Exposition de 1889, le voisinage des travaux hardis des ingénieurs, comme la Tour Eiffel et la Galerie des Machines, avec les recherches nouvelles des arhcitectes, comme les Palais des Beaux-arts et des Arts libéraux. Mais l'Exposition de 1900 marquait la déception de ces espérances ; en dehors des fermes et de l'escalier central du Grand Palais, en dehors du Palais de la Grèce, qui, dans la recherche du décor du fer par lui-même, présentaient un nouveau progrès, on en revenait à des conceptions banales, exécutées souvent de la manière la plus pauvre. Il n'était pas jusqu'au pont Alexandre dont l'admirable courbe n'eût été dénaturée par des pylones dont la hauteur luttait avec la ligne de l'ouvrage, par des guirlandes et des balustrades, par des figures, des lions, des enfants,



Piles à Mâchefer de l'Usine d'Électricité à Saint-Ouen (1914). SOCIÉTÉ GÉNÉRALE D'ENTREPRISE.

des candélabres et des vases, qui pouvaient, pris en soi, être des œuvres d'art, mais dont la juxtaposition nuisait à la légèreté et à la grandeur apparente des arcs métalliques. Pendant les premières années de ce siècle, les destinées de l'architecture restaient aussi douteuses.

Cependant, nulle époque ne paraît aussi propice que la nôtre à une rénovation de l'art, répondant à des besoins nouveaux.

Dans tous les domaines, aucun temps n'a présenté d'aussi profondes transformations que le siècle qui vient de finir et celui qui commence.

Au point de vue de la matière, l'emploi, sous une forme et dans des proportions inconnues jusqu'alors, du fer et de l'acier, l'usage des matériaux de liaisonnement, ont résolu des problèmes qu'on n'eût pas osé envisager auparavant.

Les essais tentés dans des constructions strictement utilitaires ont donné des résultats intéressants, lorsque l'industriel joignait un sens artistique à son esprit scientifique. Une usine comme celle de Noisiel, où, dès 1871, Saulnier, Moisant et Muller élevaient, sur les piles du vieux moulin du moyen-âge, une construction en pan de fer et brique émaillée, et où, en 1908, on employait le béton armé pour les nouveaux bâtiments et le pont de raccordement sur la Marne, se plaçait à l'avant-garde de l'architecture nouvelle.

La guerre elle-même n'a pas arrêté cet essor, bien au contraire : si la construction métallique a peu progressé, du fait de la pénurie de l'acier, le béton armé a eu, ces dernières années, les applications les plus considérables, dans l'édification des usines immenses destinées à fabriquer le matériel de guerre.

Grâce aux travaux scientifiques récents, qui ont établi des données précises et une théorie rationnelle des calculs de résistance, rendant normales les garanties de sécurité et ouvrant largement la voie aux initiatives, l'adaptation logique de la matière aux nécessités de l'exploitation a donné, dans ces constructions, des solutions nouvelles et hardies où l'art pourrait trouver son compte.

Les piles à mâcheter de l'Usine de la Compagnie parisienne d'électricité, à Saint-Ouen, avec leurs rez-de-chaussée tout ouverts sous les murs pleins et leurs silhouettes originales ; la grande salle de l'usine d'électrolyse d'Asnières, avec ses voûtes aux arcs sous-tendus par des tirants et des aiguilles pendantes ; les ateliers de l'arsenal de Roanne, avec leurs grandes galeries de circulation, simples ou doubles, desservant les basses nefs perpendiculaires, avec la silhouette des pignons circulaires s'opposant aux lignes droites des cheminées à nervures ; les nouveaux docks du Havre, qui répondent si bien, par leurs poteaux espacés et leurs encorbellements énormes, aux besoins du débarquement, de la manutention et de l'amoncellement des marchandises; les aciéries de Caen, véritable temple de l'industrie moderne, avec le large couronnement des piliers à consoles pour le service des convertisseurs, avec les perspectives des galeries et des escaliers, avec la courbe de la voûte, avec les fins contreforts montant d'un seul jet sur les faces latérales et divisant les claires-voies, avec la hardiesse de saillie et la pureté de ligne des auvents, sont pleins de qualités artistiques, parce qu'ils sont des expressions vivantes de vérité, au lieu d'être, comme trop de monuments contemporains, des pastiches stériles et morts.

Aussi doit-on souhaiter que, sortant enfin des chemins battus, l'architecture de demain sache profiter des leçons à tirer de ces constructions, où partout se manifeste le souci des dispositions meilleures pour l'utilisation, sans s'arrêter à des types connus.

Mais les méthodes qui y sont employées sont-elles transposables, telles quelles, dans les bâtiments autres que des constructions strictement utilitaires, usines ou entrepôts ?

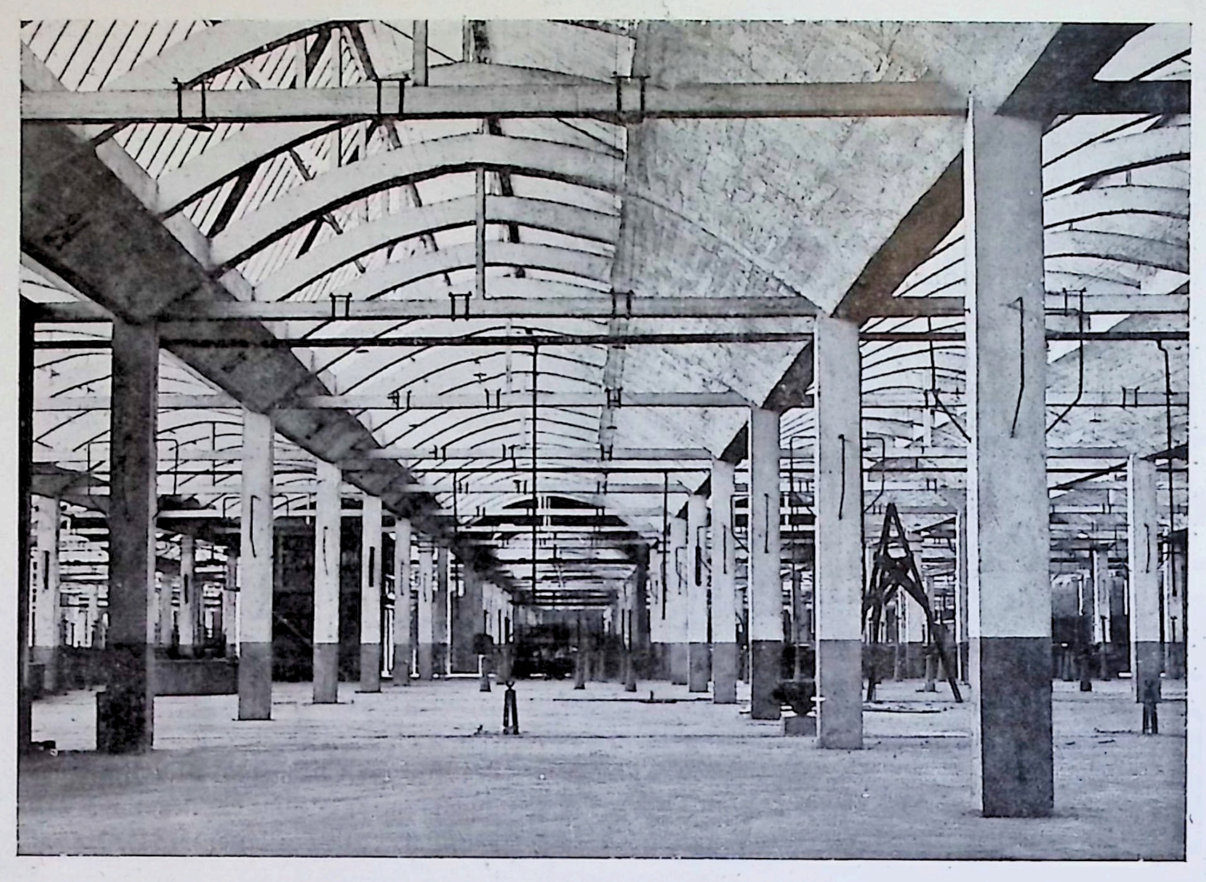
Certes l'on ne dénoncera jamais trop le préjugé par lequel l'art s'arrêterait là où commence l'utilité, ce qui aurait pour conséquence que les constructions utilitaires, telles que celles-là, n'eussent aucun rapport avec l'art.

On ne luttera jamais assez contre le prétendu grand art dont les formules, attribuant des proportions fixes aux éléments d'architecture, suppriment toute échelle et encombrent de masses et de saillies inutiles les bâtiments à étages, tandis que les escaliers et planchers coupent les ordonnances ou traversent les baies, aux dépens de l'esthétique et de la commodité.

Car ce n'est pas dans la prétention et les lourdeurs des dispositions censées monumentales que réside l'art, pas plus que dans les superfétations censées décoratives.

Au siècle dernier, quand Labrouste élevait la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, il fit œuvre d'artiste lorsque, en présence du problème

Arsenal de Roanne (1917). BOUSSIRON.



Arsenal de Roanne. Vue des petites travées. BOUSSIRON.

délicat de couvrir et d'éclairer cette grande salle de travail, il conçut la disposition nouvelle et élégante de neuf coupoles soutenues par des arcs de fer, franchements accusés, reposant sur de légères colonnettes en fonte, et non pas lorsqu'il appliqua des formules banales aux chapiteaux de ces colonnettes et aux cariatides placées des deux côtés de la porte.

Toutefois, s'il n'est pas contestable que la première raison d'être d'une œuvre d'architecture, quelle qu'elle soit, comme de toute œuvre humaine, soit de répondre à une idée ou à un besoin, on peut se demander s'il suffit que les dispositions utilitaires satisfassent à la réalisation du programme pour que l'œuvre soit une œuvre d'art ?

Pour que cette condition nécessaire devienne suffisante, il faut que de ces dispositions utilitaires résulte une expression d'art et c'est précisément le rôle de l'artiste que de rendre sensible le besoin ou l'idée qui a présidé à la conception de l'œuvre : c'est là que réside l'émotion d'art qui se transmettra aux spectateurs.

A cet égard, on ne saurait trop admirer comment nos architectes du XIIIe siècle surent trouver des solutions d'art pour les problèmes complexes des églises, qui exigeaient des dispositions savantes afin que l'équilibre, l'écoulement des eaux pluviales et l'éclairage fussent assurés, que les points d'appui intérieurs ne gênassent ni la circulation ni la vue.

Non moins heureuses avaient été les expressions d'art que les architectes romains, byzantins ou persans avaient su donner aux thermes, aux basiliques, aux mosquées, en appliquant la parure du marbre, de la mosaïque, de la céramique aux arcs, aux coupoles, aux pendentifs et aux tympans.

Le rapprochement entre l'expression d'art de ces édifices et celle que nous devons rechercher aujourd'hui, s'impose quand on songe que leur mode de construction en matériaux de liaisonnement est précisément l'antécédent de l'emploi du béton armé.

Si la théorie scientifique était différente, les arcs de brique réalisaient alors l'ossature élas-



Usine d'électrolyse d'Asnières (1918). SOCIÉTÉ GÉNÉRALE D'ENTREPRISE.

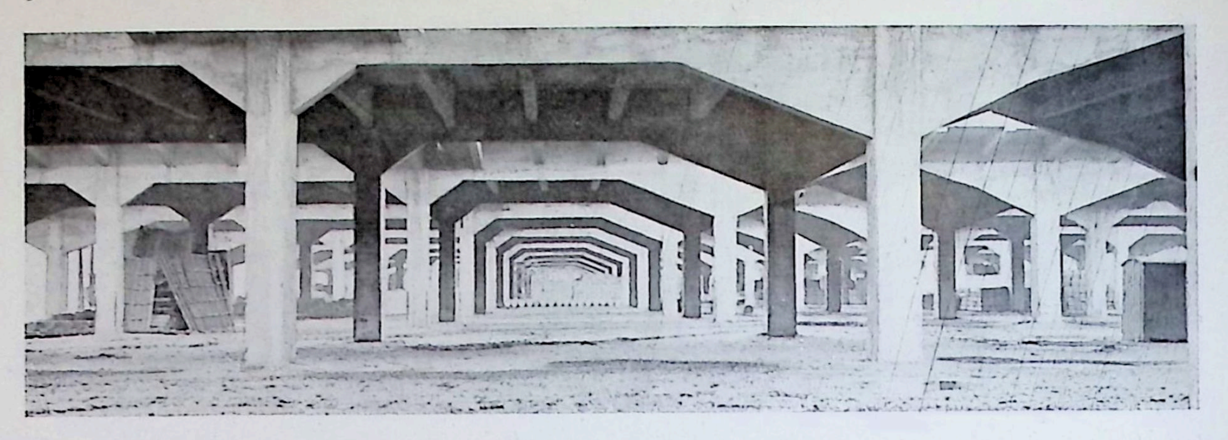
tique des remplissages de béton, comme aujourd'hui les armatures d'acier qui y sont incorporées.

L'intérêt de l'une et l'autre méthodes est dans l'ampleur des réalisations qu'elles permettent : si les artistes durent jadis se passer de matériaux lapidaires, par raison de pénurie ou par impossibilité de résoudre, au moyen des linteaux et des plafonds, les vastes problèmes qui se posaient à eux, les artistes d'aujourd'hui doivent évoluer de même vers l'emploi d'une matière présentant les plus fortes qualités pour exprimer les grandes lignes qui font le caractère des édifices, grâce à la proportion, pour ainsi dire, illimitée des éléments de construction qu'elle peut réaliser, grâce aussi à son mode de fabrication par pilonnage, entre ou sur des coffrages, qui exclut les recherches de formes mesquines.

Cette évolution, qui n'a d'ailleurs rien de révolutionnaire puisqu'elle applique des méthodes scientifiques nouvelles à un principe très ancien, est indispensable en présence des besoins, de plus en plus considérables, des programmes modernes.

Si l'on compare les nouveaux docks du Havre à nos celliers du moyen âge, les différences résultent, non de la destination qui est analogue, mais de la disproportion entre les espaces restreints qui suffisaient à la récolte des vignobles d'un château et ceux qui sont nécessaires aujourd'hui aux marchandises en transit dans un grand port. Il subsiste entre les deux œuvres des liens de parenté qui sont les mêmes qualités de franchise dans l'application de la structure à la destination, dans l'adaptation des formes aux matériaux mis en œuvre ; mais le béton armé a dû remplacer la pierre pour répondre à l'extension du programme.

Si cette évolution des méthodes de construction est nécessaire pour les édifices composant les villes, elle l'est, à fortiori, pour les villes elles-mêmes et c'est grâce à l'ampleur des solutions que permet le béton armé, que l'on pourra résoudre d'une manière esthétique les problèmes les plus difficiles, comme celui de

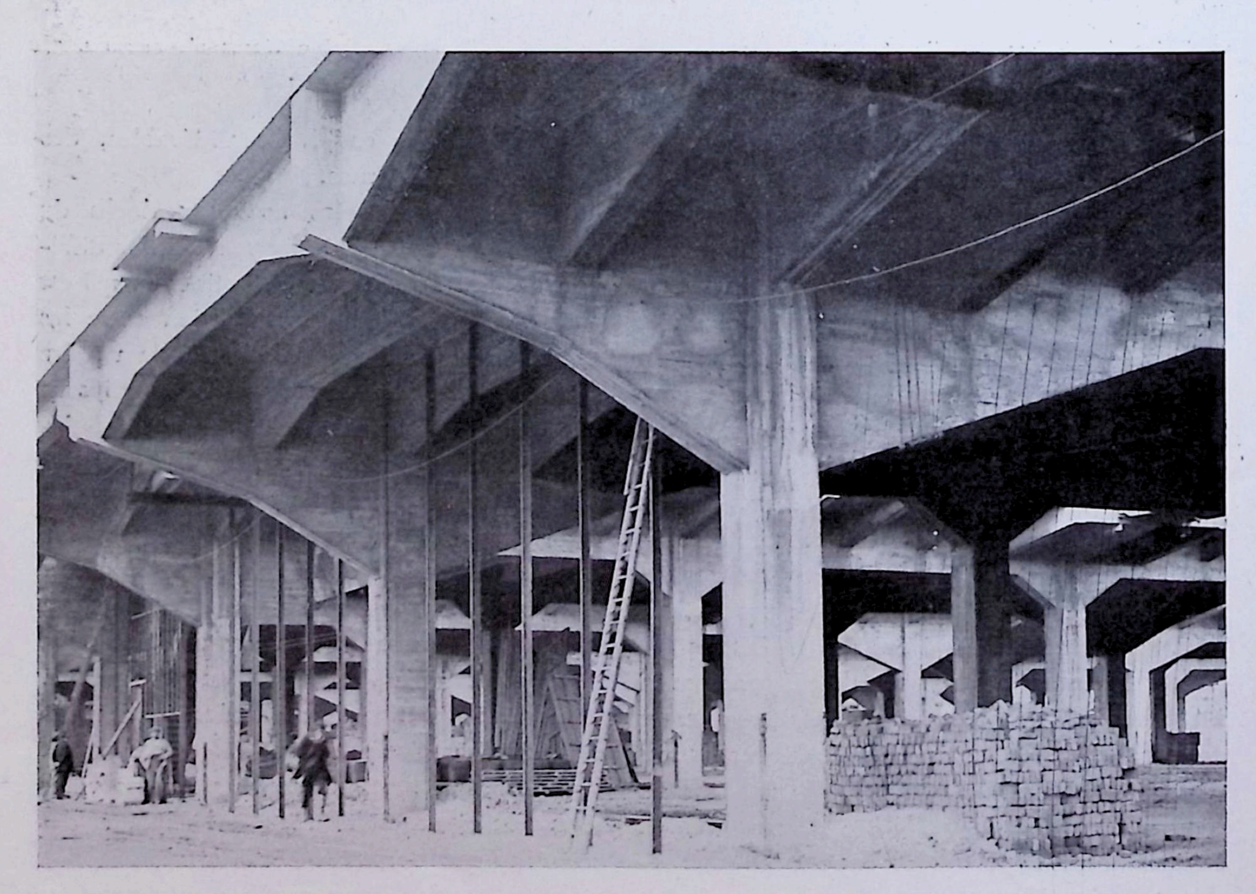


Nouveaux docks du Havre (1918). ANDAUD, GRANDURY ET GRIEU.

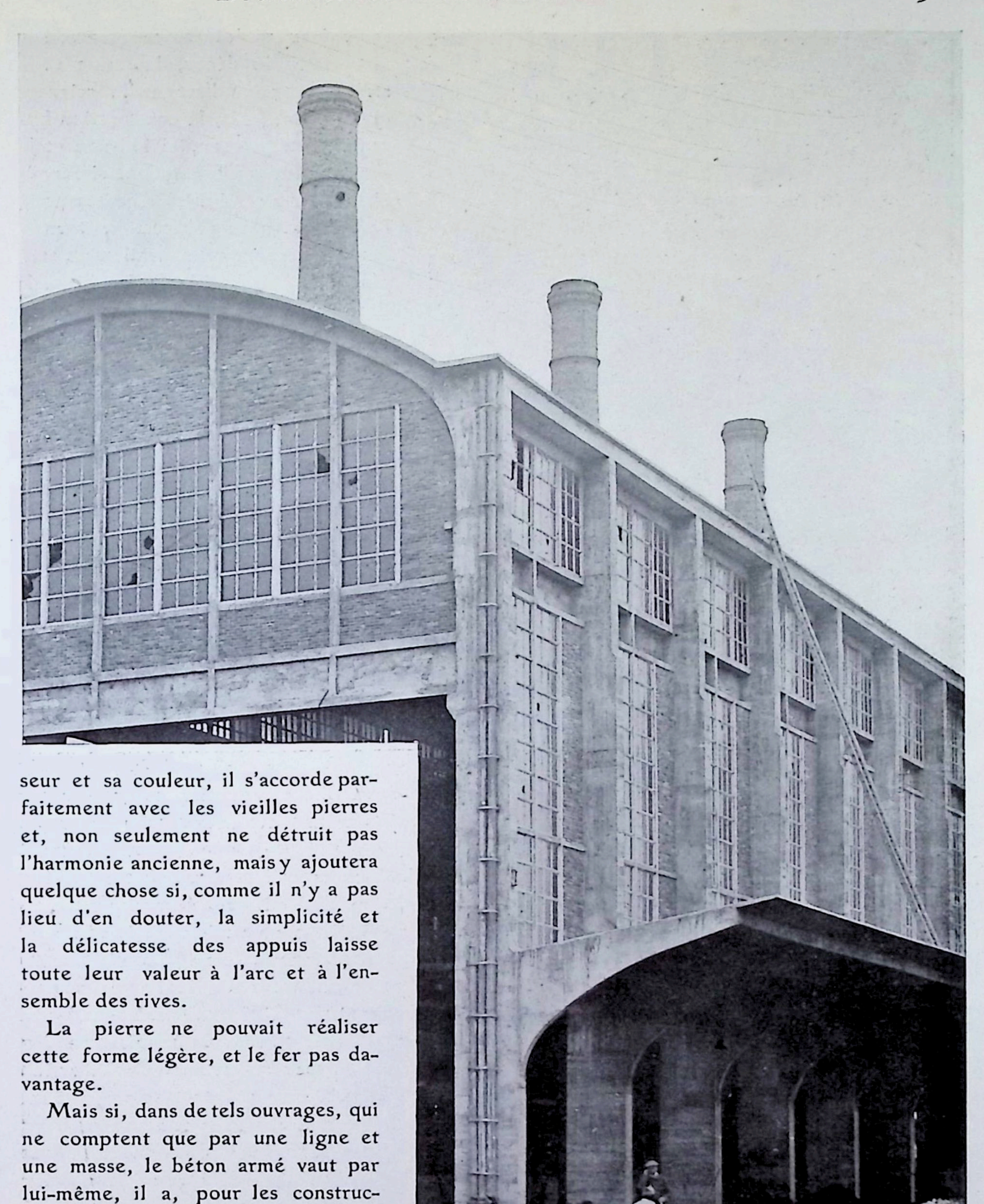
l'alliance du progrès et du pittoresque dans le développement continu de nos villes.

Ce développement, on ne peut pas l'empêcher, et il serait absurde et criminel de vouloir l'empêcher. Pour être dignes de nos aînés, notre rôle est précisément d'améliorer la vie, dans une vieille cité comme Villeneuve-sur-Lot, par exemple, sans nuire à l'ensemble délicieusement décoratif de l'ancien pont et des deux rives.

Le nouveau pont, qui fut commencé immédiatement avant la guerre, est l'œuvre de l'auteur des aciéries de Caen ; on ne pouvait mieux faire que ce grand arc de béton armé qui se reliera si bien avec les lignes des quais lorsque sa courbe sera couronnée par le tablier ; par son ouverture considérable de quatre-vingt-quinze mètres et sa flèche de treize mètres de hauteur, il laisse se développer la perspective ancienne ; par son épais-



Nouveaux docks du Havre (1918). ANDAUD, GRANDURY ET GRIEU.



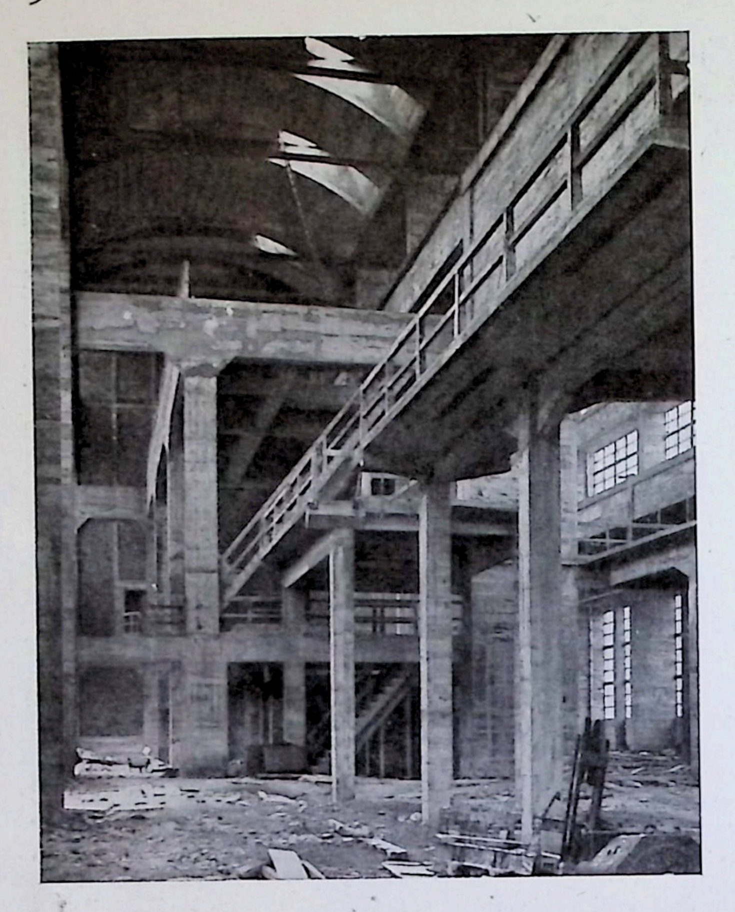
seur et sa couleur, il s'accorde parfaitement avec les vieilles pierres et, non seulement ne détruit pas l'harmonie ancienne, mais y ajoutera quelque chose si, comme il n'y a pas lieu d'en douter, la simplicité et la délicatesse des appuis laisse toute leur valeur à l'arc et à l'ensemble des rives.

La pierre ne pouvait réaliser cette forme légère, et le fer pas davantage.

Mais si, dans de tels ouvrages, qui ne comptent que par une ligne et une masse, le béton armé vaut par lui-même, il a, pour les constructions architecturales, les mêmes défauts que présentaient les matériaux de liaisonnement employés jadis, tant en raison de sa tonalité uniformément grise que de son aspect fruste.

L'emploi du béton armé réali-

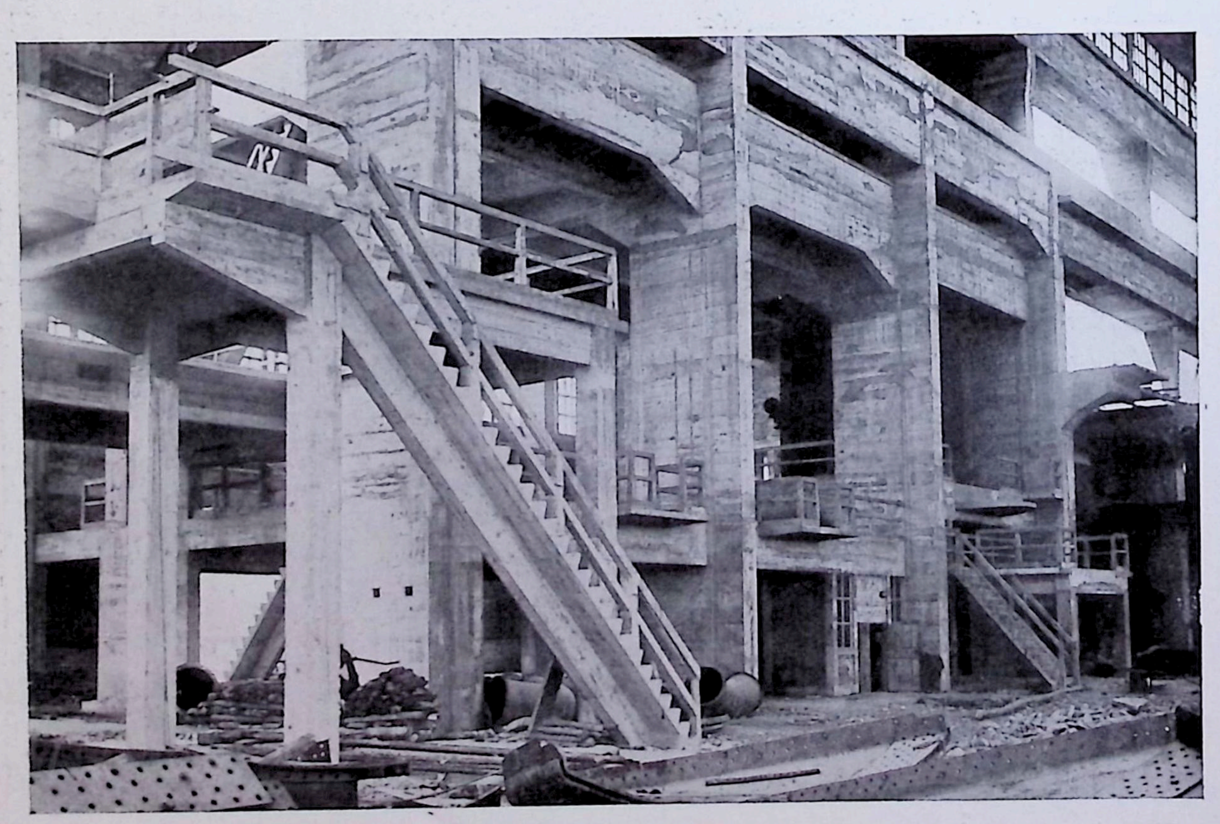
Aciéries de Caen. FREYSSINET ET LIMOUSIN.



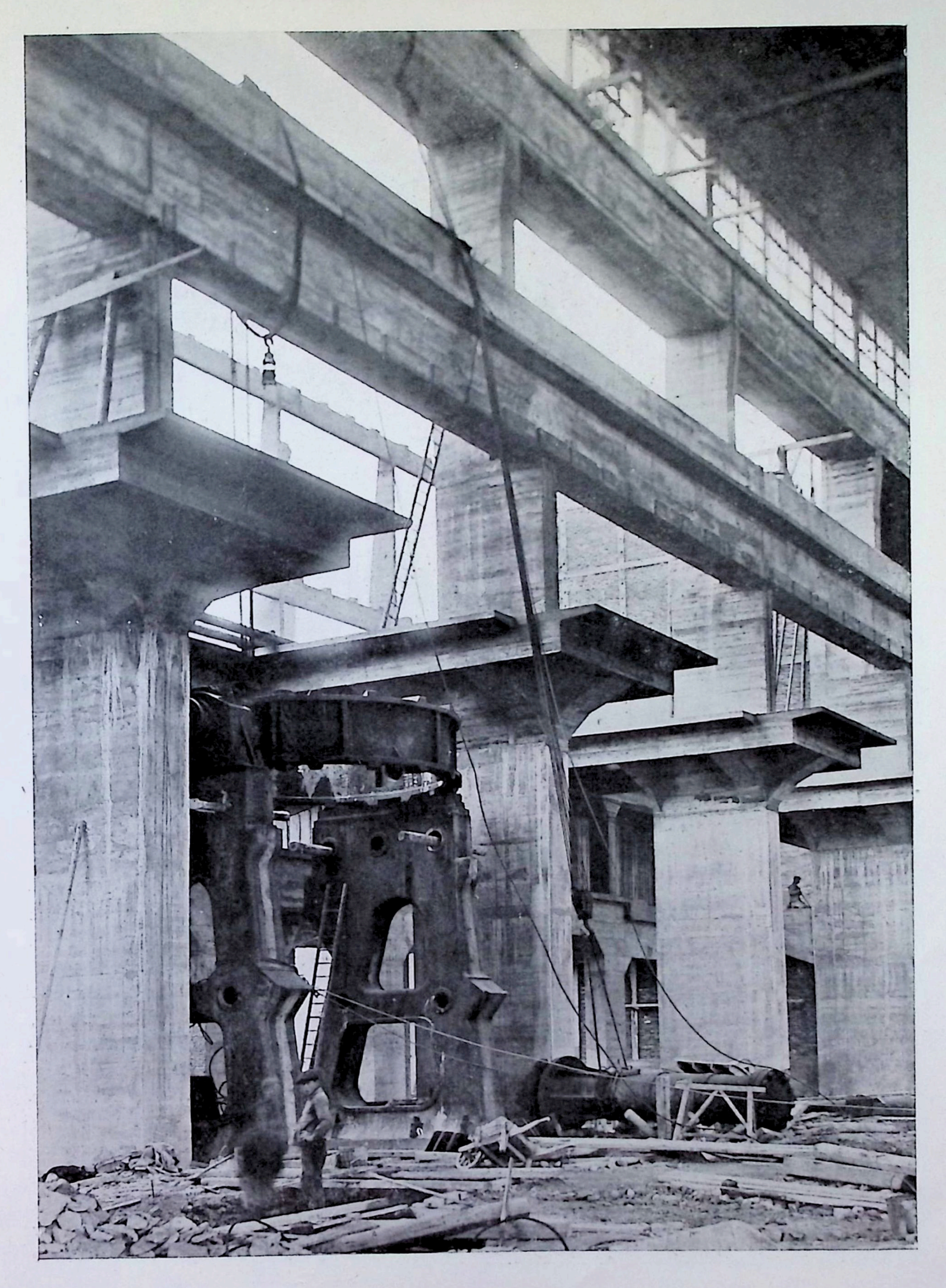
Aciéries de Caen.

sera, dans les édifices modernes, l'union entre le décor, la forme et la structure, entre l'art et la science, que réalisa, jadis, la construction byzantine ou persane, si l'artiste et le constructeur ne font qu'un, si l'ingénieur a une sensibilité d'artiste et si l'architecte a une éducation technique : alors leur collaboration ne sera plus une juxtaposition ; les dispositions, les formes mêmes de la construction pourront subir des modifications d'où résulteront les expressions d'art et la décoration fera corps avec la construction pour réaliser un tout homogène.

Pour avoir une idée de ce que pourrait être la rénovation de l'art de nos monuments, églises, théâtres, établissements publics, si l'on utilisait, pour les tribunes, les balcons ou les galeries des grandes salles, la souplesse du béton armé, en y incorporant la décoration au lieu de s'en tenir à l'architecture mensongère des staffs



Aciéries de Caen. Grand Hall (1918.) FREYSSINET ET LIMOUSIN.



Aciéries de Caen (1918). FREYSSINET ET LIMOUSIN.



Nouveau pont de Villeneuve-sur-Lot (en construction).

qui dissimulent, sous des formes de pierre, des charpentes de bois ou de fer, il suffit d'examiner ce que des artistes, épris de progrès, viennent de tirer des programmes les plus usuels.

Dans une boutique de boucherie, le souci de logique, de bonne construction, d'hygiène, a amené l'architecte, M. Agache, à appliquer le béton armé qui, par la suppression de tout point d'appui, de toute moulure, de tout joint, fait des surfaces nettes; par sa matière isolante et par la ventilation que donnent les oculi de la coupole, réalise une fraîcheur parfaite en même temps que la largeur et la hauteur des baies répandent à profusion la clarté. Ce même souci l'a conduit à établir, jusqu'à une hauteur de deux mètres au-dessus du sol, un revêtement de céramique et à faire en mosaïque les bancs eux-mêmes, afin que les lessivages fréquents assurent une propreté irréprochable.



Boucherie. Avenue Victor-Hugo. AGACHE.

Alliant à ces principes utilitaires son goût d'artiste, il a, par une harmonie blanche rehaussée de bleu et de jaune, donné au soubassement la richesse qui convenait, la prolongeant sobrement par des frises au pochoir le long des lignes supérieures des arcs et des voûtes.

On ne saurait trop féliciter l'artiste,



FREYSSINET, MERCIER ET LIMOUSIN.

et aussi les administrateurs de cet établissement d'alimentation, d'avoir compris qu'un art moderne et sain devait, désormais, remplacer le mauvais agencement des boutiques noires et mal aérées et le décor « de style » des faux marbres, des boiseries qui ne peuvent être bien entretenues, des pâtisseries qui habillent les colonnes en fonte.

D'autre part, pour une maison présentée à la Foire de Paris, les architectes Charles-Henri Besnard et André Godard ont tiré parti de deux observations également judicieuses : la tendance de l'industrie moderne à généraliser le travail en série fait en usine, et l'impossibilité de résoudre le problème actuel de la reconstruction partielle de la France par les anciennes méthodes, qui exigeraient que des légions d'ouvriers fussent installées dans des pays où il n'est pas actuellement possible de subsister.

De cette double observation est née la conception d'une construction composée d'éléments de béton armé préparés en atelier, facilement maniables, d'un montage rapide et aisé à exécuter sur place, au moyen d'une main-d'œuvre réduite au minimum. Partant de ce principe, ils ont fait les trouvailles les plus ingénieuses, comme ces toitures réali-



Intérieur de Boucherie (1918). AGACHE.

sées par de grandes dalles qui se coincent contre la panne faîtière et reposent à leur base sur des sablières formant chéneaux, l'écartement étant maintenu par des entraits qui forment le solivage du plancher du comble.

L'effet artistique provient, principalement, de l'utilisation même de ces éléments de structure, des formes que leurs fonctions nécessitent, des effets de saillies et de retraits qui sont la conséquence de leur assemblage ; quelques délicatesses sont obtenues par des ornements linéaires en saillie ou en creux, moulés dans la matière même.

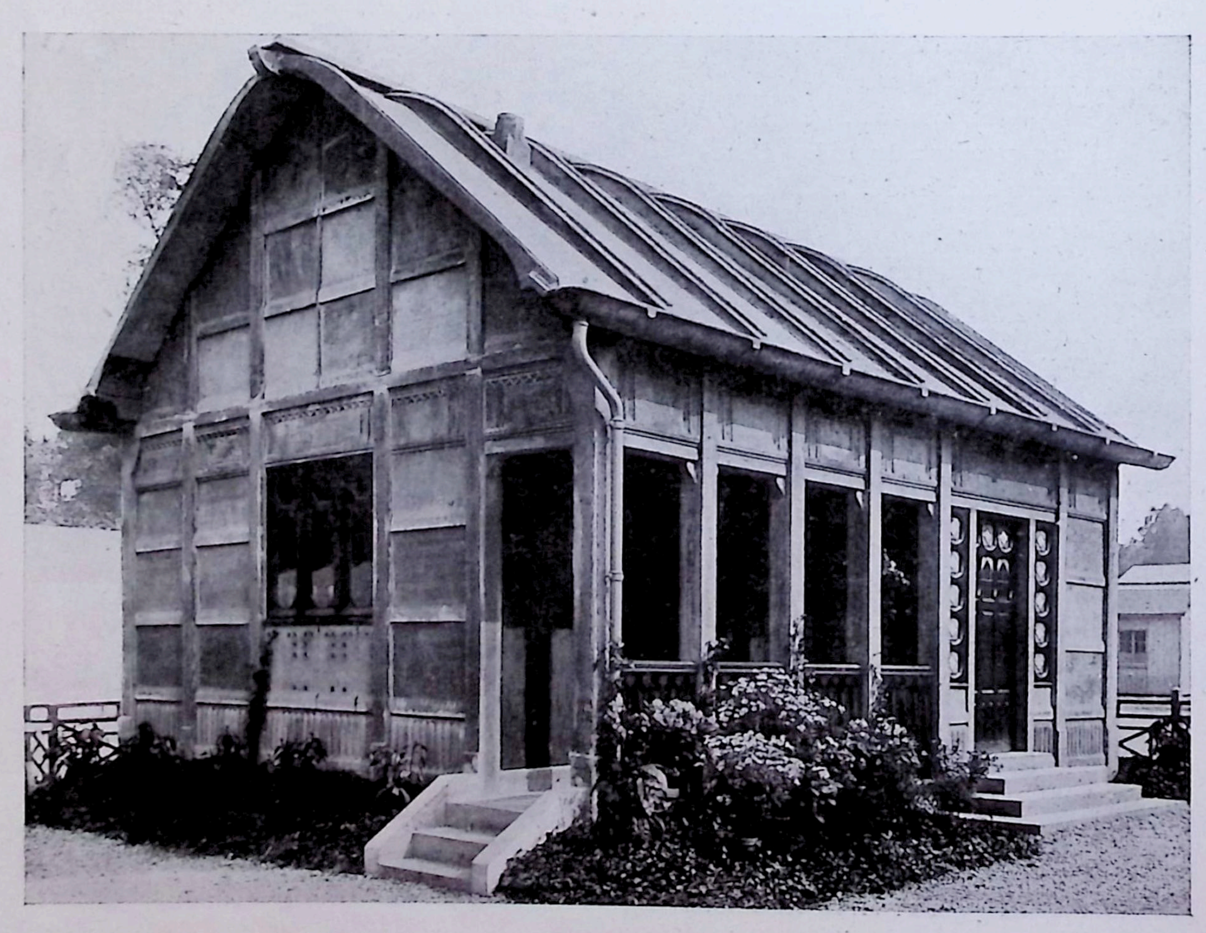
La volonté de rechercher la simplicité d'un plan rectangulaire pour éviter toute complication de couverture, de s'en tenir à des écartements égaux ou multiples les uns des autres pour standardiser le plus possible les différentes pièces, en un mot le sens pratique qui se manifeste dans cette œuvre n'en exclut nullement le sens artistique : l'incurvation du comble, les corbeaux sous les linteaux de la galerie, suffisent à enlever toute sécheresse à la construction, de même, que les dispositions des encadrements et de la galerie suffisent à donner de la couleur aux façades.

De tels exemples ne sont-ils pas pleins de promesses pour l'avenir de notre architecture ?

Notre idéal artistique a, aujourd'hui, ses caractères particuliers qui correspondent à nos idées ; de même que notre guerre a été une guerre de raison, d'humanité et d'affranchissement, notre art doit être rationnel ; il faut que nos maisons, nos édifices publics, nos usines, soient hygiéniques et confortables, parce qu'il est humain de donner à tous le maximum de bien-être ; nous voulons que tout ce qui nous entoure participe de l'art, parce que le culte du beau est le plus bel affranchissement intellectuel.

Le jour où l'on appliquera ces idées-là à tous les programmes, une nouvelle architecture nous sera née, qui se reliera dignement avec celle des plus belles époques passées, parce qu'elle mettra au service d'un idéal élevé toutes les ressources de la raison.

H.-M. Magne.



Maison Bessonneau. (Foire de Paris, 1919.) CH.-H. BESNARD ET A. GODARD.



La "Nation en Armes" de Julien Le Blant

J'imagine que, dans les derniers jours de juillet 1914, au milieu des sentiments tumultueux et angoissés que soulevait le souffle de l'orage prochain, plus d'un pensait au fond de lui-même : « Enfin, nous allons voir comment est faite une bataille ! » Je crains que ces curieux n'aient été déçus. S'il n'est pas certain que cette guerre aura tué la guerre, il se pourrait qu'elle eût tué la « peinture de bataille. »

Nos peintres sont allés observer sur place; ils en ont rapporté des panoramas du front, l'aspect d'un « secteur » tel qu'on le voit du haut d'un bon observatoire, c'est-à-dire une plaine morne, rayée de tranchées et parsemée de flocons de fumées; ils en ont rapporté aussi des silhouettes de combattants. Et, en effet, la peinture de bataille ne peut guère nous montrer autre chose que la scène et les acteurs. Mais l'action elle-même, qui l'a jamais vue?

On nous a donc mis sous les yeux beaucoup de paysages de guerre et beaucoup d'images



de poilus. Parmi celles qui me paraissent pénétrer au cœur du sujet, et qui se gravent dans la mémoire avec le plus d'autorité, il faut compter les admirables portraits — dessins aquarellés et gouachés — de M. J. Le Blant. Et d'abord ils sont d'une vérité parfaite; ils sont la vie même; on les a rencontrés cent fois durant ces quatre années et comme on a plaisir à les reconnaître! Leur portraitiste les a observés avec scrupule, d'un regard attentif, affectueux, parfois amusé, parfois attendri. Jamais il n'a forcé le trait, grossi la voix, donné le coup de pouce, usé de toutes ces recettes par lesquelles l'artiste attire sur lui-même l'intérêt que nous portons à ses modèles. Une telle probité pourrait servir de leçon à beaucoup de nos écrivains militaires. Notre littérature de guerre recherche naturellement les tableaux très montés en couleur; elle nous donne toujours de la guerre au paroxysme dans le tragique, voire dans le bouffon; elle omet, le plus souvent, les longues heures vides, les périodes d'attente, les semaines lentes et lourdes qui pourraient, dans les récits, tenir le rôle des demi-teintes et des larges ombres dans une peinture. Leurs tableaux ne sont faits que de tons violents. Ce n'est pas telle page qui est inexacte; c'est l'impression d'ensemble qui pourrait être plus juste. Mais surtout, les « poilus » de notre littérature de guerre sont un peu comme les paysans de notre littérature naturaliste; leur caractère se ressent de l'étonnement des hommes de plume qui rencontrent des hommes simples; le romancier décrit donc et rapporte les propos du paysan avec les surprises et les exagérations de langage qui accompagnent toute découverte. Il suffira de faire défiler quelques-unes des escouades de M. Le Blant pour corriger immédiatement ce qu'il y a de voulu et d'étroit dans toute littérature qui cherche l'effet. Il ne faut pas laisser s'accréditer que la beauté réside hors de la simp le vérité.

Il est aussi bien des peintures de guerre pour lesquelles l'art de M. J. le Blant est une véritable leçon. Au cours de l'année 1917, c'est avec une bien vive curiosité, que quelques permissionnaires parisiens allèrent au musée

du Luxembourg voir des peintures rapportées du front par des artistes envoyés officiellement aux armées. La stupeur était grande d'apprendre que ces images sommaires faites de barres brutales et de taches hasardeuses étaient des paysages de la Somme ou des soldats de Verdun; en somme la guerre n'était pour nos peintres qu'un thème nouveau pour exercer une vision inédite et une technique originale. Et voilà bien ce qui causait la stupeur. Comment ces artistes avaient-ils pu croire que nous nous intéresserions davantage à l'originalité de leur « métier » qu'à la représentation fidèle et sincère de Douaumont ou du Chemin des Dames?

Il y a des motifs réservés pour les essais et tentatives des peintres d'avant-garde. Le compotier, le camembert sont les thèmes consacrés à leurs expériences. Ces patients objets sont, si l'on peut dire, les cobayes des laboratoires où se fait l'art de demain. Le visage humain intervient sans succès, surtout en tant que portrait. Il arrive parfois qu'un amateur se dévoue et offre sa tête comme champ d'expériences; il arrive que des critiques poussent le sacrifice jusqu'à poser devant des peintres dont ils ont découvert le génie; ils doivent à leur cause cette preuve de leur sincérité. C'est au dévouement du martyr qu'on mesure la profondeur de sa foi et par suite la vérité de sa religion. Mais ces sacrifices restent assez rares; la virtuosité de nos praticiens est plus à son aise avec les natures mortes. Les novateurs du dessin et de la couleur, évitent les sujets qui ne seraient pas insignifiants par eux-mêmes; ils ont naturellement peur qu'en nous intéressant à ce qu'ils nous disent, ils nous fassent oublier d'admirer l'originalité de leur style. Précautions bien légitimes! Mais des paysages de guerre, des poilus, vraiment pouvait-on traiter une telle matière comme une carafe à côté d'un citron? Il nous semblait que des peintres qui se déplacent pour aller en des endroits où se décidait la destinée des peuples, devaient y apporter d'autres préoccupations que celles qui se cultivent dans les ateliers. Ces artistes n'avaient pas pris garde qu'il est des cas où ils ont le droit d'être personnels, mais qu'il en est d'autres où leur premier devoir est de « faire ressemblant ».



M. le Blant aurait pu tenter de reconstituer des combats ; il connait mieux que personne la physionomie des combattants et les sites de la bataille. Il a naguère jeté les uns sur les autres des chouans et des républicains, en des compositions fort animées et d'un joli pittoresque. Mais cette guerre a bien montré que des reconstitutions de ce genre, même ingénieuses, ne peuvent atteindre la réalité de la bataille. La bataille! c'est là un des sujets auxquels dès son origine, toute école de peinture essaie ses jeunes forces. L'école florentine a mesuré de temps en temps ses progrès sur ce thème difficile comme sur celui de la *Cène*, et les deux motifs sont parvenus en même temps à leur forme définitive dans deux chefs-d'œuvre du même Léonard, la *Cène de Milan* et la *bataille d'Anghiari*.



Les artistes qui ont créé la peinture de bataille, n'ont pas voulu seulement se mesurer avec les plus hautes difficultés du dessin, ils ont cherché le plus pathétique des sujets ; il n'y a pas de drame plus émouvant que le spectacle de deux forces qui se heurtent et dont l'une doit finir par écraser l'autre.

La bataille est une action ; la peinture est une image fixée. Tout le génie d'un peintre ne saurait enclore dans des formes immobiles les oscillations qui font de toute lutte un drame pathétique. Devant ces deux champions qui se heurtent, devant ce corps à corps du taureau et du toréador, qu'attendons-nous avec une telle anxiété? Le coup décisif. De qui viendra-t-il? L'émotion monte à son paroxysme quand nous sentons l'approche de la péripétie finale. Notre regard suit passionnément cette escrime pour bien voir qui l'emportera de l'estocade ou du coup de corne. Qu'est-ce que le peintre peut retenir de ce drame? Il peut bien nous montrer le coup

suprême. Mais peut-il faire revivre la délicieuse et atroce incertitude qui l'a précédé ?

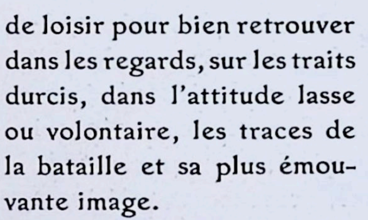
A tant d'incompatibilités entre la guerre et la peinture vient s'en joindre une nouvelle, après laquelle nous ne pourrons jamais plus croire à la vérité d'un tableau de bataille. La bataille moderne échappe à la peinture pour cette raison qu'elle échappe aux yeux. La peinture a pour but de nous montrer des hommes et des choses et la guerre a pour premier résultat de les cacher. La bataille, qui offense si cruellement les oreilles, n'offre guère aux yeux. La nuit, des lueurs subites, imprévues, inexpliquées, assez semblables à nos feux d'artifice ; le jour, des flocons de fumée qui surgissent brusquement du sol, grossissent et s'élèvent lourdement dans l'air. La peinture peut bien nous montrer ces étincelles et ces nuages ; elle ne retient pas l'atmosphère de la bataille. Ce qui donne à ces pacifiques apparitions une expression particulière, c'est le roulement de tonnerre qui les accompagne, c'est le sifflement d'acier qui les précède. L'oreille seule juge de ces menaces ; l'oreille est sur le champ de bataille beaucoup plus occupée que notre œil. Supprimez le tonnerre des explosions, le vrillement des obus dans l'air, le miaulement des balles, le tap-tap de la mitrailleuse, effacez ce tumulte dans lequel notre attention recherche constamment l'indice du danger le plus immédiat. Il ne reste qu'un paysage morne, une terre trouée, qui fume de place en place sans raison apparente. Voilà le champ clos de la bataille. Voilà ce qu'elle montre au peintre. Qu'il la reproduise ; ce « marmitage » ne sera pas plus dramatique en peinture que des feux d'herbes sèches, en octobre, à travers champs.



Cependant, sous la tempête invisible de fer qui flagelle cette terre brûlée, il y a des hommes ; blottis dans des trous, ils attendent la fin de la tourmente et le tapage est tel que pour se faire entendre de leur voisin ils doivent hurler à tue-

tête. Je crains que ces acteurs de la bataille n'aient pas eu non plus le loisir de la bien regarder. Mais enfin ils l'ont subie ; ils l'ont faite ; et c'est bien en interrogeant le regard des survivants que l'on atteint le plus à la réalité de la guerre. La guerre inhumaine que nous venons de vivre fut d'une cruauté inouïe parce qu'elle faisait lutter des hommes contre des machines. Le combattant dont le moral s'est façonné à ces rudes nécessités porte sur sa face et dans tout son être l'image la plus véridique de la bataille. Pour le peintre, le thème le plus riche c'est de rendre au vrai l'allure du poilu. Puisqu'il est tout à fait impossible de le saisir dans ses attitudes de combat — y a-t-il des attitudes de combat ? — puisqu'il serait parfaitement vain de vouloir reconstituer les gestes instantanés qu'il a pu faire pour esquiver l'obus ou lancer la grenade, le mieux pour celui qui veut nous montrer la guerre, c'est de nous la faire voir sur la figure du combattant. M. Le Blant a eu raison de ne pas tenter de nous montrer nos soldats dans la tranchée ou marchant à l'assaut. Il s'est contenté de les surprendre dans les cantonnements de repos, dans les gares d'attente, dans les hôpitaux ; il n'en avait que plus de loisir pour bien retrouver dans les regards, sur les traits durcis, dans l'attitude lasse ou volontaire, les traces de la bataille et sa plus émouvante image.





Qu'il est émouvant le défilé des poilus de M. Le Blant ! La littérature, la légende, l'histoire même tendent à uniformiser les hommes d'un même temps ; un jour viendra où l'on ne connaîtra plus qu'un type du poilu, comme il n'y a qu'un type de grognard. Devant les soldats de M. Le Blant nous sommes encore dans la réalité. L'uniforme ne les a pas égalisés ; chacun reste, sous la capote et sous le casque, ce qu'il était le jour où il a quitté la blouse, le bourgeron ou le veston, un jeune homme ou un quadragénaire, un paysan ou un ouvrier, un homme du nord ou du midi. Comme les fortes silhouettes expriment bien l'âge, la province, le métier, l'individu ! Il est étonnant combien, en s'adaptant aux mêmes conditions, ces hommes ont pu rester aussi individuels. A les voir ainsi, avec leur type si franchement accentué, on dirait qu'ils portent avec eux la terre et la flore de leur province. A mesure qu'ils passent sous nos yeux, on croit voir la France entière se lever, se rassembler, s'avancer vers la frontière pour faire devant la ruée boche la barrière des poitrines. Ils viennent, par longues files, des populeuses régions du Nord, résolus, un peu tristes et lents comme l'eau de leurs rivières ; ils arrivent des landes bretonnes, petits, le regard bleu et le front de granit ; du Centre, de l'Ouest s'avancent de solides cohortes silencieuses, entêtées ; les cadets de Gascogne, au parler sonore et




Cl. 1912 Hautecœur Maurice
cultivateur
St Amand les Eaux (Nord)
60e Inf.
J. Le Blant
1916



l'œil ardent, marchent d'un pas vif ; du haut de leurs Cévennes descendent des montagnards brûlés et secs comme leurs garrigues ; des profondes vallées de Savoie et du Dauphiné on voit sortir les Alpins aux jarrets infatigables. Ils vont d'un même élan spontané et leur regard exprime la même résolution. Point n'était besoin avec ces braves gens de justifier le sentiment de patrie ; inutile de chercher pour eux des arguments dans l'histoire et la géographie. Les livres racontent comment la France s'est formée ; mais ils soufflent suivant les besoins le chaud et le froid. Ces hommes qui sont la France, qui sentent la solidarité de toutes ses provinces, n'ont pas besoin de raison pour marcher ; comme les organes d'un même corps ils éprouvent que la cause de chacun est la cause de tous.

M. Le Blant ne s'est pas contenté d'exprimer fortement cette conscience nationale qui luit dans le regard de la plupart de ces hommes. Pour les peindre, il ne fallait pas seulement être dans leur atmosphère morale, il fallait aussi être un vrai peintre. M. Le Blant est un de ceux qui savent montrer la masse et animer les éléments de cette chose puissante, pesante qu'est le poilu en tenue de campagne. Les épaules sanglées de courroies portent un fourniment d'objets hétéroclites, auxquels s'ajoutèrent, au cours de la guerre, les armes nouvelles inventées par la chimie : sacs, bidons, cartouchières, fusées, masques contre les gaz, musettes de grenades, fusées éclairantes... Dans la tranchée, la défense contre l'eau, contre le froid recouvrait encore ce bloc informe de couvertures, de toisons de bêtes, de bottes monstrueuses et achevait la métamorphose de cet homme en je ne sais quoi de fantastique. Et pourtant, dans cet amoncellement de paquets, les membres restent libres pour l'action et la lutte ; les bras qui tiennent le fusil, au mécanisme délicatement emmailloté, chose fragile et précieuse dans les gros doigts qui le manient ; les jambes serrées dans leurs bandes, qui semblent des supports presque frêles entre la masse qu'elles portent et les deux énormes godillots sur quoi elles s'appuient. Il y a une puissante élégance dans ces formes pesantes si bien faites pour porter sur le sol et pour ensuite être lancées en avant

par le jarret alerte. De Neuville avait bien vu cette élégance particulière au fantassin et même il cambrait avec excès peut-être la jambe mince de ses chasseurs sur de larges chaussures. M. Le Blant, sans jamais cesser d'être vrai, sait pourtant mettre de l'esprit dans la manière dont il rend la lourdeur de l'équipement et le détail de toutes ses pièces. Mais surtout, ce qu'il a bien vu, c'est la tête casquée qui surmonte ce bipède bâté, ficelé, ce piéton qui porte une valise, des sacs, un râtelier d'armes, un garde-manger et tant d'autres choses, ce visage qui est la face expressive, le cadran où s'enregistrent les mouvements de l'énorme machine, les traits où se lisent la fatigue et la volonté, les yeux où luit la flamme du moteur, l'âme de cet homme.

J'ai entendu regretter parfois, par ceux qui comparent sur nos trottoirs, que nos poilus n'aient pas toujours l'allure svelte, l'élégance alerte de quelques-uns de nos amis. Il est exact que notre démocratie ne s'est pas mise en frais pour donner la « coupe » à l'uniforme de nos soldats. Mais ceux qui ont vu les lourdes silhouettes surgir des boues de la Somme ou de la Meuse, puissantes, tragiques, comme « l'homme à la houe » de Millet, ne penseront plus jamais que la beauté d'un soldat puisse dépendre de l'élégance d'un uniforme. Et d'ailleurs notre pays est encore avant tout un pays de civilisation rurale et notre armée est une armée de paysans. Ils ont les mains grosses parce qu'elles appuient depuis des siècles sur la charrue. Ils marchent d'un pas lourd parfois, en roulant les épaules parce qu'ils ont dû rythmer leur marche sur celle de leur bétail ; s'ils ne cambrent pas la jambe en défilant, c'est que leurs souliers enlèvent toujours un peu de la boue de leurs guérets. Ils sont ainsi parce qu'ils portent en eux l'ankylose que se lèguent les générations qui ont peiné sur les mêmes tâches. Ils ont péniblement tracé et aplani la route sur laquelle l'homme d'aujourd'hui fait rouler ses machines ; ils n'ont pas trouvé dans leur berceau les richesses accumulées d'un très vieux monde ; ce que nous appelons le « progrès », ils l'ont réalisé pas à pas, par de lentes étapes ; et il n'est pas étonnant qu'ils marchent aujourd'hui d'un pas un peu lourd,



car c'est vingt siècles d'histoire qu'ils portent sur leur dos.

Un jour viendra où la guerre appartiendra aux historiens de profession. Il doit, actuellement, se rassembler quelque part une multitude de papiers de toute nature, tout ce qui a été dicté, écrit, transcrit, polycopié, « tapé », dans les innombrables états-majors, depuis le G. Q. G. olympien jusqu'aux plus modestes postes de commandement des plus infimes sous-secteurs. Et peu à peu la guerre deviendra matière historique. Elle se façonnera dans l'intelligence de probes écrivains dont c'est la méthode de ne rien affirmer qu'après avoir « consulté les sources ». Les sources ce seront ces ordres innombrables que l'on conserve soigneusement pour le jugement de l'histoire. Et l'on pensera tout naturellement que ces ordres écrits ont été des ordres exécutés et que les mouvements accomplis sur le terrain ont été exactement ceux qui avaient été imaginés sur la carte et consignés par avance sur le papier. L'esprit humain organisera peu à peu la confusion des choses et le meilleur historien de la guerre sera celui qui en expliquera le mieux les événements, c'est-à-dire celui qui mettra le plus de raison dans la succession des faits. Ceux-ci nous apparaîtront, enfin, rigoureusement enchaînés, et comme cet enchaînement ne peut que résulter d'une intelligence et d'une volonté, il ne restera plus qu'à situer la direction de ces péripéties dans la tête de quelques hommes de génie. Cette conception est peut-être juste, après tout, et ce n'est pas ici le lieu de la discuter.



Mais elle a au moins un grave tort. Quand on étudie la guerre comme une partie d'échecs on oublie que la valeur des pions n'est pas indifférente au résultat; on suit avec intérêt le jeu des

deux adversaires ; on s'efforce de saisir leurs intentions et leurs finesses et l'on parle d'une bataille ou d'une campagne et l'on décrit des mouvements de troupe comme si c'étaient des pions de buis que poussent les mains des deux joueurs. Eh non ! ce ne sont pas des pions inertes qu'ils manient ; car lorsqu'ils ont donné à leurs pions l'ordre d'avancer, ils attendent anxieusement à l'appareil pour savoir si ceux-ci ont pu ou s'ils ont voulu occuper la case qu'on leur assignait. Sur l'échiquier de la guerre ce sont les pions qui font la bataille. Les stratèges ne sont pas des joueurs qui poussent des pions ; ils sont des entraîneurs et des « managers » qui mettent des lutteurs aux prises.



Rappelons-nous la brusquerie imprévue avec laquelle l'immense bataille s'est éteinte. Comment en pleine lutte, alors que la supériorité d'aucun des deux partis ne s'était encore manifestée d'une manière vraiment écrasante, l'un des deux s'est-il rendu à merci, sur l'heure, sans plus vouloir tenter sa chance ? Sans doute l'Allemand reculait ; mais il n'avait point encore subi un de ces désastres qui désarment. La proportion des forces adverses n'était pas renversée subitement au point qu'un des deux lutteurs dût renoncer soudain à toute résistance. Et pourtant Ludendorf télégraphiait au gouvernement impérial : il faut capituler à l'instant, aujourd'hui plutôt que demain. Rien n'est significatif et pathétique comme cet appel désespéré d'un général qui renonce à toute sa science stratégique, à toutes ses armes matérielles, à ses ressources guerrières encore innombrables. C'était pourtant le moment d'imaginer, d'exécuter de ces brillantes manœuvres qui doivent naître facilement dans le cerveau d'un homme du métier ; si c'est vraiment le génie d'un chef qui force la victoire, l'armée allemande avait toujours de bons généraux et assez de ressources pour nous disputer encore de longs mois le succès décisif. Et pourtant Ludendorf attendait fébrilement la signature de la capitulation et il ne respira que lorsque le dernier coup de canon eut été tiré. C'est qu'à ce moment il savait bien que stratégie, *kriegspiel*, jeu d'échec, tous ces mots

n'expriment qu'une conception extérieure et inexacte de la guerre. Il savait que parmi ces millions d'hommes qui marchaient sous ses ordres, la volonté de ceux qui voulaient encore tenir ne l'emportait plus sur la lassitude de ceux qui en avaient assez. Pour continuer le jeu d'échecs, il fallait que Fritz eût encore de la force morale et Fritz ne voulait plus se battre. Le Poilu, au contraire, reprenait la lutte chaque matin avec plus d'ardeur que jamais.

C'est dans son regard qu'il faut voir luire cette volonté qui a vaincu la force allemande. Les belles images de M. Le Blant nous mettent sous les yeux la capacité de souffrance qu'il a montrée dans la défense de son idéal. Si j'ai paru quelquefois oublier le peintre pour ne parler que de ses modèles, c'est tout à la louange d'un art qui a su s'identifier à son objet. Comme il a bien fait de ne pas chercher la beauté hors de la plus pieuse ressemblance !

Louis Hourticq.





Femme au tub (Cire).

Les Statuettes de Degas

Un peu par tempérament, un peu par dédain de l'incompréhension du public, Degas fut toujours un artiste « distant » ; d'un désintéressement absolu, il vivait exclusivement pour son art, ne vendant que parcimonieusement certaines de ses œuvres, selon ses besoins, et entassant toutes les autres dans son atelier. Ses toiles et ses pastels (du moins ceux qu'il ne détruisit pas) ne souffrirent pas trop de cette jalouse et longue accumulation le « nez au mur », et nous eûmes depuis la joie de pouvoir les admirer en parfait état. Mais il n'en a malheureusement pas été de même de ses sculptures, et la chaleur, le froid, la poussière de ces années d'abandon (quand ce ne fut pas la mauvaise humeur de Degas lui-même) semblent leur avoir été moins cléments.

Rien cependant n'est plus intéressant que ces essais et rien ne pouvait mieux prouver, s'il en eût été besoin, sur quelle science merveilleuse de la forme, des aplombs du corps humain s'appuyait sa peinture même.

Après avoir été d'abord une sorte de diversion de l'homme toujours avide de nouveaux

moyens d'expression, parfois aussi un instrument de travail, comme nous le verrons pour ses chevaux, la sculpture devint plus tard une des rares distractions permises à l'esprit et aux doigts de l'artiste par l'affaiblissement de sa vue.

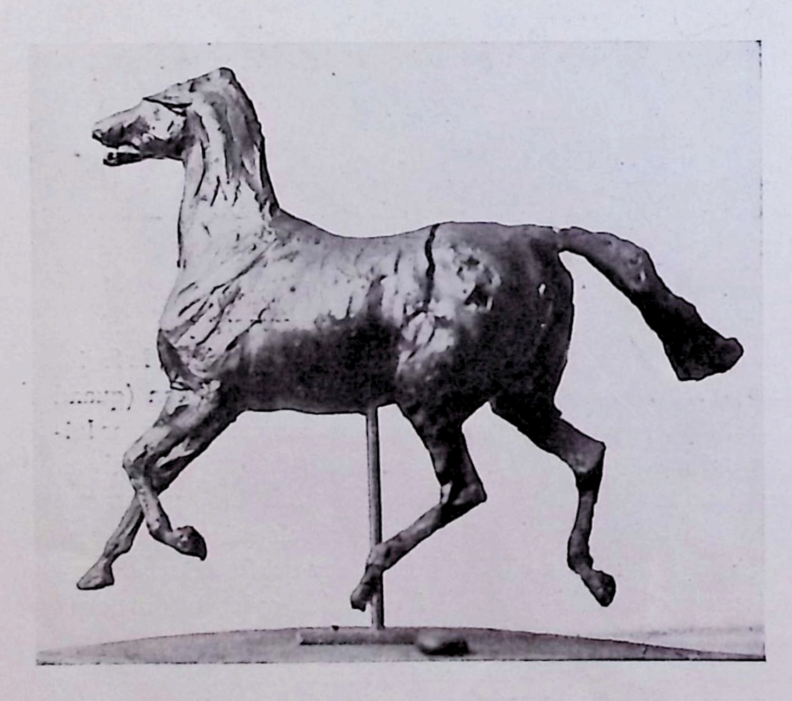


Cheval se cabrant (Cire).

Dans leur état actuel, les rares spécimens de l'œuvre de Degas sculpteur ne se laissent pas rattacher sans peine aux dates et aux circonstances très diverses de leur exécution.

Degas semble avoir modelé presque dès ses débuts, et M. Bartholomé, son ami de toujours, se souvient lui avoir vu faire, très tôt, avant 1870, un grand bas-relief en terre, tout à fait charmant, représentant, grandeur demi-nature, des jeunes filles cueillant des pommes ; mais l'auteur ne fit rien pour préserver son œuvre qui tomba plus tard littéralement en poussière.

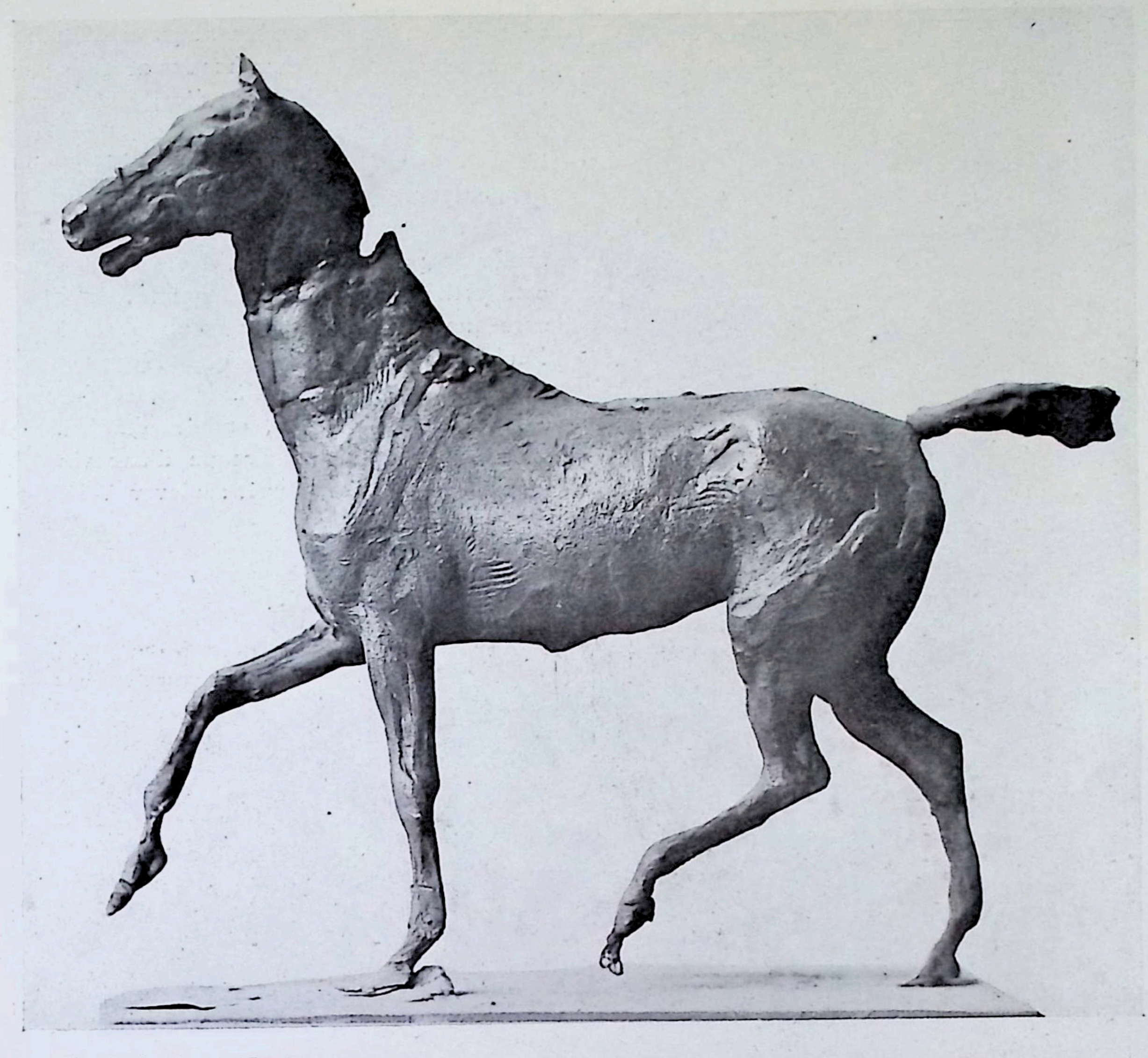
Parmi les sculptures qui nous restent, les plus anciennes sont sans doute les études de chevaux, car il en fit beaucoup vers 1870.



Cheval au trot (Cire).

Degas avait été très lié avec le sculpteur Cuvelier qui s'était spécialisé en ce genre et qui avait exposé aux Salons, entre 1865 et 1870, des portraits équestres, et même un groupe en cire représentant deux cavaliers sortant du pesage ; cires précises et fines, qui surprirent par leur nouveauté, mais qui, malgré les réserves faites sur le sujet qui les inspirait et la manière un peu sèche de l'artiste, furent assez remarquées et eurent évidemment une influence sur les essais de Degas.

Très fines aussi, mais pleines de vie, les statuettes équestres de Degas présentent généralement un curieux mélange de consciencieuse et presque naïve étude de la nature, avec une élégance un peu stylisée des membres et de la tête, où se sent parfois quelque réminiscence de l'antique. Tel ce cheval à la longue encolure, aux naseaux ouverts, qui, en plus mince, en « inachevé », rappelle ceux du quadrige de



Etude de cheval (Cire).

Saint-Marc. Un autre cheval, reproduit également ici, frappe, bien qu'à l'état d'ébauche, par l'observation aiguë qu'il dénote : cheval se cabrant, où l'on pourrait retrouver un souvenir des nombreuses courses de taureaux auxquelles assista Degas : il évoque, en effet, avec la douleur patiente de la tête hennissante, et l'impuissance tragique de ces pattes pendantes et désarticulées, le cheval du picador soulevé par la corne du taureau.

Peu après la disparition de son ami Cuvelier, tué au cours d'une sortie pendant le siège de Paris, il semble bien que Degas ait renoncé à modeler des chevaux, et ceux qu'il avait exécutés ou commencés lui servirent alors, mais remaniés et modifiés à plusieurs reprises, de modèles pour ses peintures de courses ; ce qui expliquerait peut-être, d'un côté, l'imprévu et la bizarrerie de certaines de ses anatomies chevalines, de l'autre, l'analogie de ces statuettes avec beaucoup des attitudes et des mouvements étudiés dans ses toiles.

Malheureusement, c'est tout ce qui nous est resté des plus anciennes sculptures de Degas, reprises par l'artiste ou détruites par le temps, et la première œuvre qui puisse nous donner une idée plus complète de sa « manière » de sculpteur, est la « danseuse de quatorze ans » exposée au sixième salon des Impressionistes, en avril 1881.

Cette statue, que le Maître Bartholomé se rappelle avoir opérée, la veille du vernis-

la sculpture qu'un moyen nouveau d'étudier les mouvements, de chercher les attitudes, de les décomposer, si l'on peut dire, d'une façon plus sensible que par le dessin, de « tourner » de main de maître autour des jeux de muscle qui l'ont toujours passionné.

Étant donné les discussions orageuses déjà soulevées par sa peinture, il est évident que cette petite danseuse de cire peinte, et peinte avec un réalisme « fougueux » (puisque Paul Mantz prétendait que Degas avait rendu avec véracité jusqu'à la crasse du modèle), habillée de toile, enduite de cire, de gaze et de tulle, au masque d'une vie légèrement simiesque, devait soulever à la fois

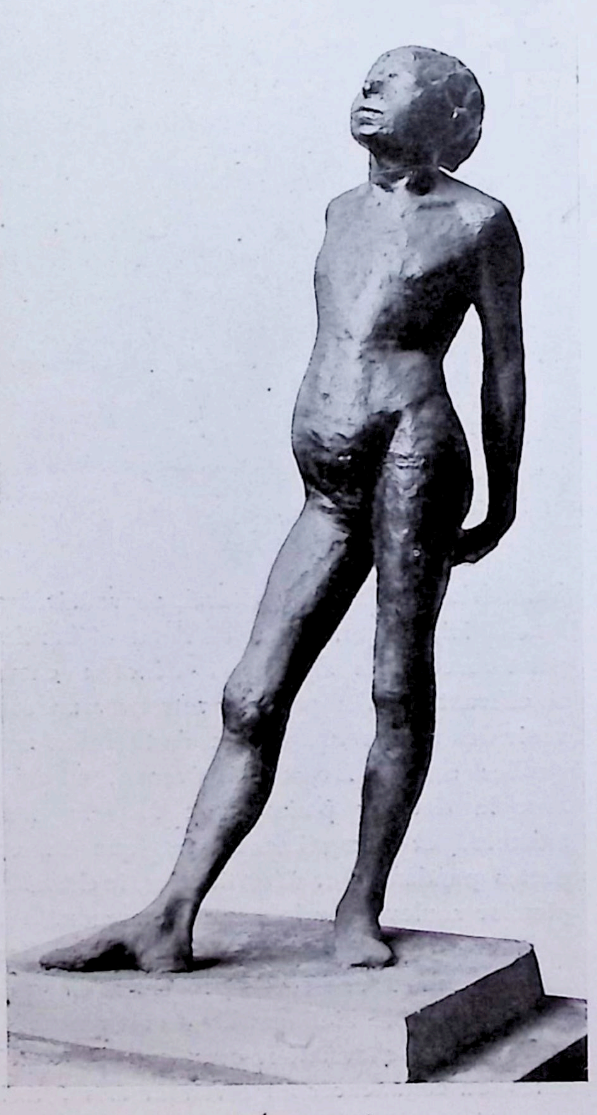


Danseuse de 14 ans (Cire peinte et étoffe).

sage, de quelques bouts de fer récalcitrants, avait été annoncée dans le catalogue de la précédente exposition, mais n'avait pu être terminée à temps.

Degas était alors (il approchait la cinquantaine) en pleine possession de tous ses moyens. Le modernisme de ses œuvres : danseuses, portraits, blanchisseuses, intérieurs de cafés-concerts, etc..., lui avait attiré la célébrité, sinon l'admiration générale, et il avait déjà produit une longue suite de ses meilleures toiles ainsi que quelques uns de ses plus beaux pastels.

Aussi ne voyait-il sans doute alors dans



Danseuse de 14 ans (Étude cire).

une tempête d'indignation et des enthousiasmes débordants. M. Jacques Blanche ne nous raconte-t-il pas dans ses *Souvenirs* qu'il surprit un jour Whistler trépignant d'enthousiasme devant cette petite danseuse ?

Telle que nous la retrouvons après trente-huit années, en bon état malgré tous les avatars subis (car seul le tulle du « tutu » a souffert), nous comprenons la surprise que dut causer à cette époque une œuvre aussi inattendue. En plus du naturalisme de la figure, de sa polychromie et de son habillage insolites, la vérité même de l'attitude dut surprendre. Il est, en effet, difficile d'imaginer un corps plus d'aplomb (nous revenons volontairement sur ce mot, car Degas lui-même nous disait quelle importance il attachait au corps bien dessiné, bien « d'aplomb »), plus de vie latente que dans ces jambes nerveuses, dans ce corps mince, renversé dans un mouvement de lassitude et de repos, mais comme prêt à bondir de nouveau. Il semble que dans l'abandon et l'équilibre de la pose, les muscles s'y sentent encore frémissants de l'effort donné, tout prêts à en reprendre un autre. Et ces qualités si saisissantes apparaissent même dans l'étude préparatoire de cette petite danseuse, faite nue par Degas afin de n'escamoter aucune difficulté. C'est que là comme dans ses peintures, Degas pense que le mouvement et l'attitude priment l'expression des physionomies.



Danseuse blessée au pied (Moulage).



Danseuse planant (Cire).

Avant de jeter un coup d'œil sur les œuvres plus nombreuses de la dernière partie de sa vie, disons un mot de la technique de Degas sculpteur (il faudrait dire : de son absence de technique).

Les surprises désagréables et les colères provoquées chez l'artiste par la fabrication de ses sculptures étaient du reste épiques. Si merveilleusement adroit comme peintre, Degas était, en effet, déplorable praticien; et il perdait souvent le résultat de longues heures de travail par son inhabileté à bâtir solidement ses maquettes. Après avoir été rebuté par la glaise,

sa trituration et ses linges humides, il tenta de se servir de plastiline, mais l'abandonna assez vite, après avoir déclaré que ça le « dégoûtait ».



S'étant décidé à employer la cire, il s'entêtait dès lors, par manie d'artiste curieux, et aussi un peu par économie, à fabriquer lui-même ses cires, mais elles étaient toujours trop friables, ce qui, la rage des remaniements aidant, les vouait irrémédiablement à la destruction. Il faisait aussi lui-même les armatures, et cela avec des matériaux hétéroclites, mal attachés, qui amenaient souvent des catastrophes : fil de fer trop mince ployant sous le poids de la cire, ou manche de pinceau mal ligaturé et décollant brusquement un bras ou une jambe, etc... S'emportant alors, il lui arrivait de faire subir le contre-coup de sa mauvaise humeur à la statuette qui, descendue de la selle, était remisée sur une longue table déjà couverte d'autres victimes, quand elle n'allait pas même parfois, chassée d'un coup de pied, s'échouer en morceaux dans un coin de l'atelier. Pour ses sculptures comme pour sa peinture, Degas était extrêmement consciencieux, maniaque, pourrait-on même dire, cherchant inlassablement le mouvement intéressant mais difficile à rendre et encore plus difficile à poser. Insensible, du reste, à la fatigue des modèles, qui finirent par redouter ses séances éreintantes, et quelques-uns même par refuser de poser pour lui. Rarement satisfait, s'il ne détruisait pas ses statuettes il les mettait en pénitence, les reprenant ensuite à de longs intervalles, les retaillant, recollant, changeant les mouvements des bras et des jambes ; ce qui faisait ressortir des bouts de bois ou de fer de la carcasse, qu'il ne savait ensuite comment arranger. Il acceptait alors parfois (en « bougonnant ») l'aide de ses amis Bartholomé ou Rivière, mais, le plus souvent, il abandonnait tout.



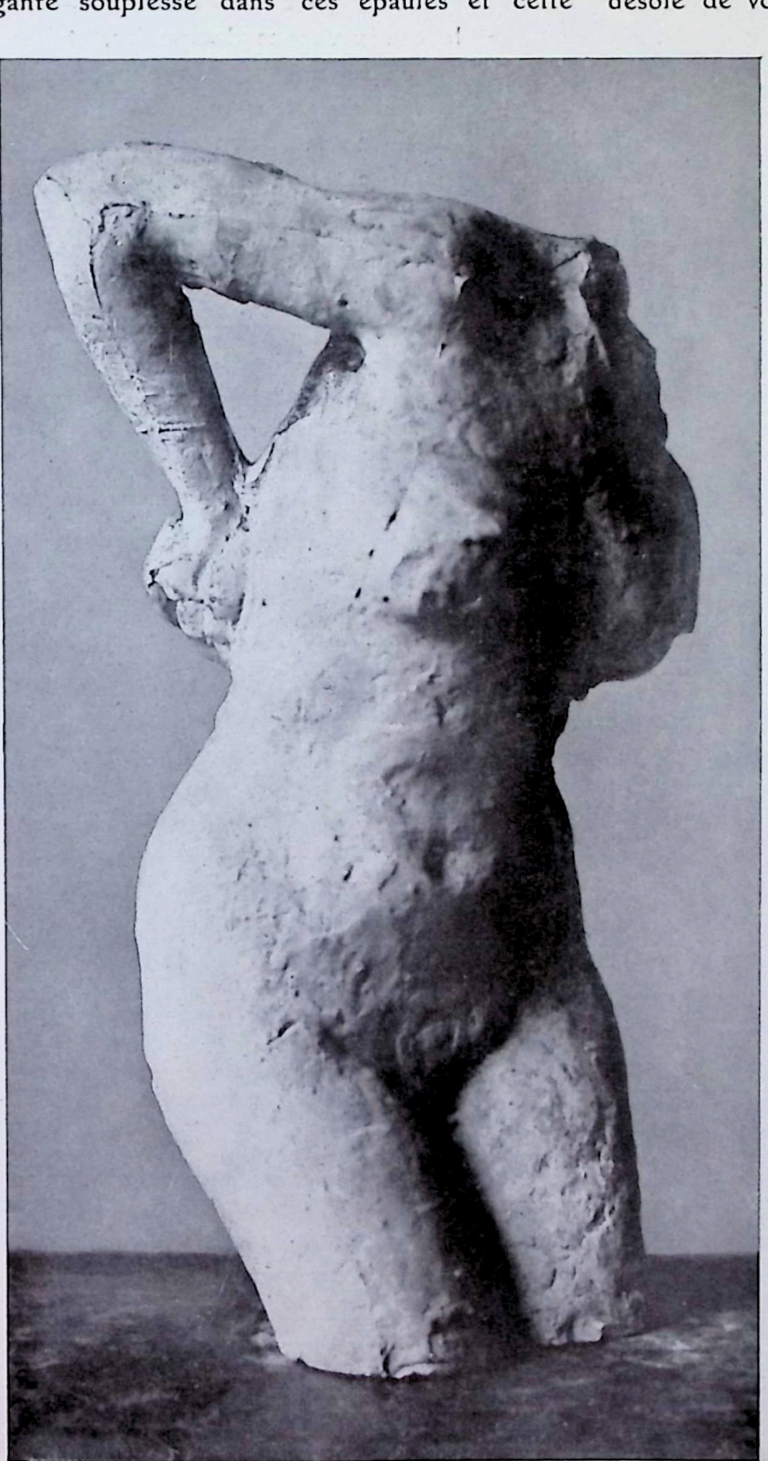


Femmes à leur toilette (Cires).

Les quelques statuettes qui ont survécu à ces impa-

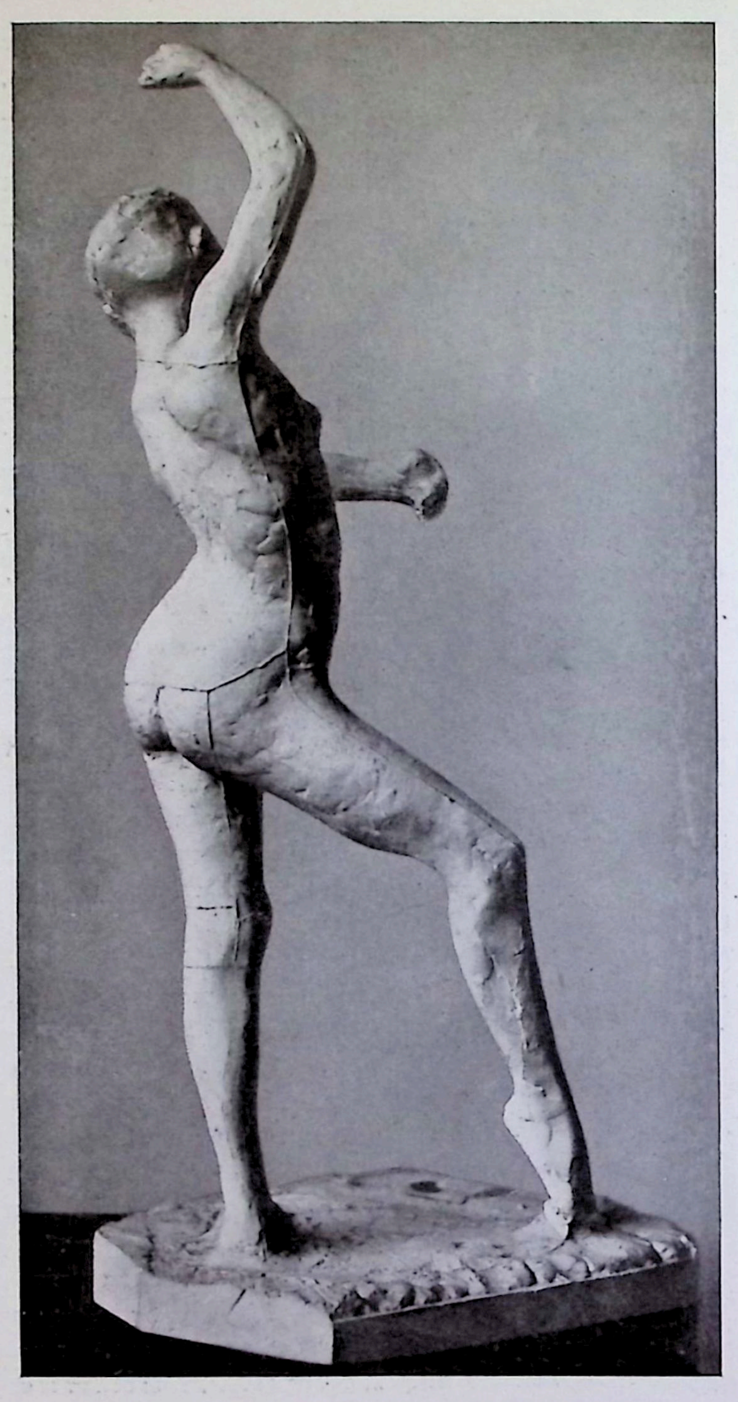
tiences suffisent à aviver nos regrets. De ce nombre est la *Femme au tub*, reproduite plus haut. Évidemment le public, s'il l'eut connue, n'aurait pas manqué de crier au prosaïsme et à la vulgarité : une femme à plat dos dans son tub !... les jambes croisées en l'air, et se lavant un pied!!!... Et cependant quelle élégante souplesse dans ces épaules et cette tête soutenue par le rebord, quelle justesse d'attitude, quelles belles lignes du corps, quelle grâce fleurie, digne de la Flore de Carpeaux.

Mais c'est une des rares qui ne soient pas à l'état d'ébauche ou de vestige. Son ami, le délicat artiste qu'est Henri Rivière, désolé de voir s'effriter tous ces intéressants morceaux, lui avait arraché plusieurs fois la promesse d'en faire fondre quelques-uns : toujours au dernier moment Degas recula, prétextant les trahisons du tirage. Plus heureux, M. Bartholomé, finit par obtenir de lui amener son mouleur, et c'est grâce à cette insistance que quelques-unes de ces statuettes ont pu nous être conservées.



Torse de femme (Moulage).

Parmi celles qui furent moulées vers 1900, sont heureusement deux très beaux morceaux : le torse de femme, le bras replié en arrière pressant une éponge dans le dos, d'une facture très sûre, d'un si souple et si puissant modelé. malgré les rugosités de la facture; puis la *Danseuse blessée au pied*. Celle-ci semble bien avoir été le premier exemplaire de ce sujet qu'il reprit fréquemment par la suite en glaise, puis en plastiline et en cire, à mesure que les précédentes s'effondraient. Elle est extrêmement curieuse, comme audace dans l'agencement et l'équilibre de ce corps souple et plein, où ne se sent nul effort et qui semble une arabesque vivante. Elle date pourtant du moment où l'artiste vieilli (il avait alors près de 70 ans) avait de fréquents troubles de la vue, causés par un décollement partiel de la rétine. Il avait dû renoncer presque complètement à la



Danseuse (Moulage).

chagrins, du reste, devait être de ne plus pouvoir faire avec justesse et précision les extrémités du corps, lui qui avait toujours donné aux pieds et aux mains une si scrupuleuse importance, une si minutieuse attention.

A part les statuettes dont nous venons de parler, toutes celles qui restent encore sont des dernières années de Degas ou du moins reprises et refaites à cette époque ; c'est-à-dire de 1905 à 1911, alors que presque aveugle, ou s'exagérant la faiblesse de sa vue, il ne faisait plus que de la sculpture. Dans son vieux logis de la rue Victor Massé (car une fois qu'il eût emménagé en 1912, boulevard de Clichy, Degas ne se remit plus au travail et ne toucha plus à toutes ses œuvres empilées dans le nouvel appartement, non plus qu'à sa chère collection), Degas modèle sans cesse. Les sujets qu'il traite alors en ses longues matinées d'inaction forcée, sont ceux que ses pinceaux avaient si souvent décrits dans le chatoiement des couleurs et l'éclat de la lumière, et participent des qualités magistrales de Degas peintre ; recherche et étude passionnée du mouvement, audace dans cette recherche qui pourrait sembler une affectation, si l'on ne savait que l'artiste travaillait uniquement pour lui-même.

Les femmes à leur toilette, par exemple, lui inspirèrent toute une série d'études bien curieuses par la vérité, l'observation des formes et des mouvements, rendus, pourrait-on dire, avec un scrupule d'animalier.

Quant aux danseuses, elles retrouvèrent, elles aussi, une vie passagère sous ses doigts de modeleur. En voici une curieuse dans la recherche de ces bras levés, de cette jambe tendue sur une pointe, cambrant les reins,

peinture pour ne faire que ces pastels à larges traits, à facture hachée, qui caractérisent sa dernière manière. Son champ visuel était très rétréci, mais ici, un sens suppléait à l'autre : Degas n'allait-il pas souvent toucher le modèle pour se rendre mieux compte. Seule la facture, un peu massive et rugueuse semble dénoter que l'artiste ne pouvait plus donner la même attention aux détails. Un de ses

dans le mouvement de la danse.

Voici encore, dans une pose souvent traitée autrefois, et dans chacune des phases du mouvement, la danseuse le buste penché en avant, debout sur une jambe musclée et frémissante ; puis dans le balancement souple de tout le corps, étendue presque horizontalement ; et enfin, le balancement accentué, touchant presque terre du bout des doigts, dans l'acrobatie si bien déguisée du gracieux mouvement.

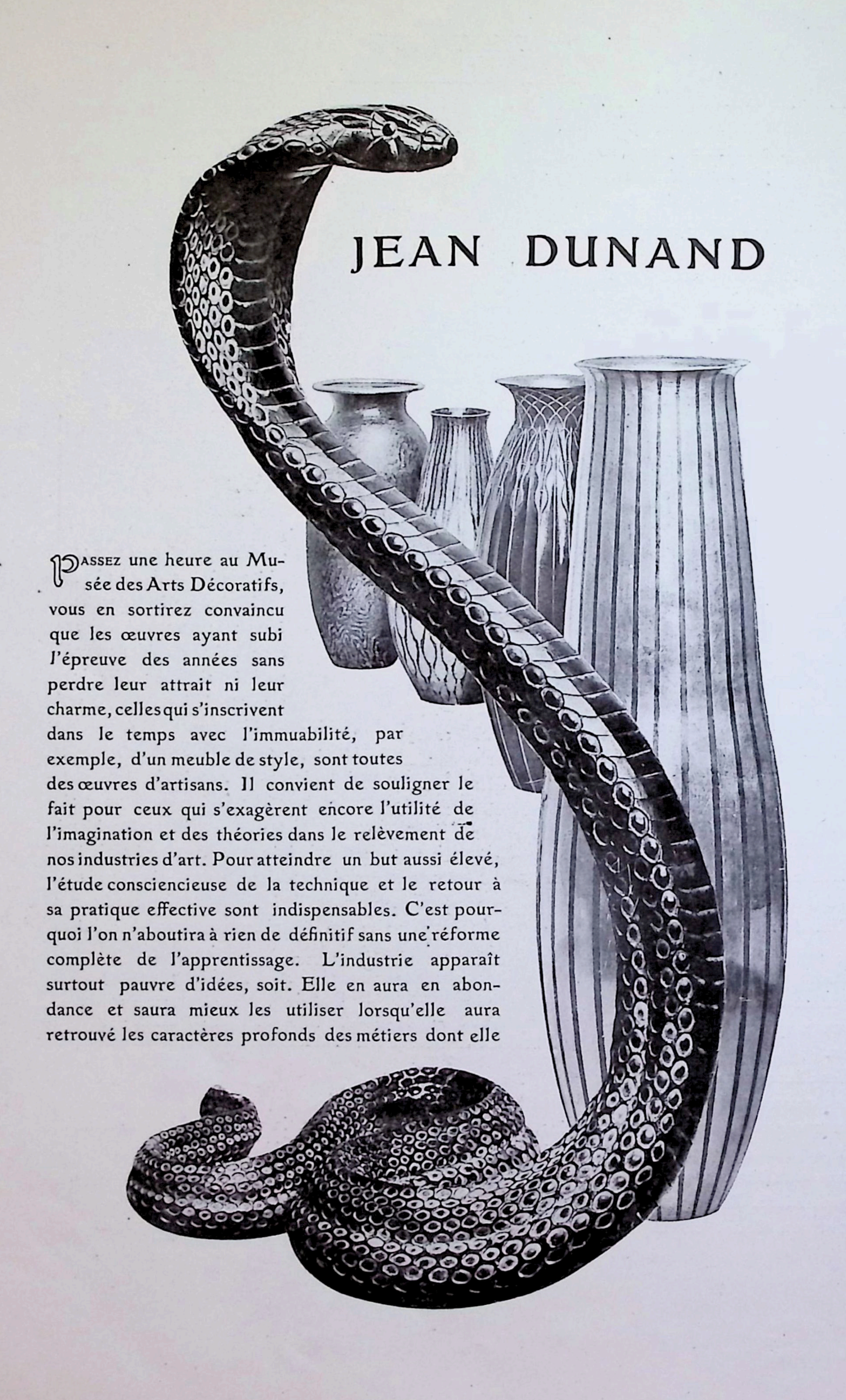

Danseuse (Moulage).

Tout cela non fini, comme bâclé et modelé en quelques coups de pouce. Il ne faut cependant pas se laisser tromper par cet aspect de facile ébauche, qu'augmente l'aspect de cette matière où se voient encore toutes les boulettes de cire à peine étalées par l'ébauchoir. Ces apparentes improvisations sont le résultat de longues et minutieuses recherches, de consciencieuses mesures, de remaniements sans nombre. Et c'est évidemment à tout ce travail qu'elles doivent, malgré les têtes à peine indiquées dans une boule de cire, les pieds cassés, les mains informes, de dégager une telle impression de maîtrise et de puissance.

Telles sont ces statuettes qui seront doublement chères à tous ceux qui ont aimé et admiré Degas.

Elles découvrent un aspect peu connu de son talent et, au moins autant que ses peintures et ses dessins, témoignent de ses audaces magistrales, bien que toujours pondérées par un véritable tempérament d'artiste. Enfin pour tous ceux qui évoqueront en lisant ces lignes, les dernières années solitaires, la période de recueillement qui termina si noblement la vie du vieil artiste, certaines de ces statuettes sont de véritables reliques.

PAUL-ANDRÉ LEMOISNE.



JEAN DUNAND

Passez une heure au Musée des Arts Décoratifs, vous en sortirez convaincu que les œuvres ayant subi l'épreuve des années sans perdre leur attrait ni leur charme, celles qui s'inscrivent dans le temps avec l'immuabilité, par exemple, d'un meuble de style, sont toutes des œuvres d'artisans. Il convient de souligner le fait pour ceux qui s'exagèrent encore l'utilité de l'imagination et des théories dans le relèvement de nos industries d'art. Pour atteindre un but aussi élevé, l'étude consciencieuse de la technique et le retour à sa pratique effective sont indispensables. C'est pourquoi l'on n'aboutira à rien de définitif sans une réforme complète de l'apprentissage. L'industrie apparaît surtout pauvre d'idées, soit. Elle en aura en abondance et saura mieux les utiliser lorsqu'elle aura retrouvé les caractères profonds des métiers dont elle

est issue, et dont elle ne multiplie pour le moment qu'une expression affadie, banalisée.

En attendant qu'un peu d'idéalisme, né de l'amour et de la dignité du travail, vienne habiter l'usine moderne, sachons gré aux hommes de bonne volonté qui entretiennent ou font revivre sous des aspects nouveaux les beaux métiers d'art de jadis. L'humilité de leurs moyens d'action ne fait que mieux ressortir l'intérêt de leurs réalisations et la somme d'initiative, de volonté qu'elles représentent. La céramique, le mobilier, la décoration des tissus en ont fourni maints exemples depuis vingt ans. Les arts du métal ne sont pas restés en arrière. Une heureuse évolution a rajeuni la ferronnerie, le bronze, la dinanderie, l'orfèvrerie, la bijouterie; on les voit de plus en plus triompher des banalités et des laideurs commmerciales, s'inspirer et se rapprocher de la vie, pénétrer dans l'habitation, y remplir leur rôle d'utilité ou de parure. A ces catégories traditionnelles, on serait tenté de dire que Jean Dunand en a ajouté une autre avec ses vases décoratifs, dont la technique si variée et si personnelle intrigue presque autant qu'elle intéresse. Mais en réalité, si neuf d'aspect que soit le résultat, l'auteur n'a pas eu l'ambition de créer une branche nouvelle des arts du métal. Il s'est seulement attaché à obtenir des formes et des effets décoratifs nouveaux par la combinaison de différentes techniques plus ou moins connues, et propres à s'associer sans désaccords. Ce sont précisément ces recherches qu'il a paru intéressant de résumer ici.

Les premières œuvres exposées par Jean Dunand, il y a une quinzaine d'années, comportaient peu d'ornements proprement dits. C'étaient des vases et des plats, le plus souvent en cuivre façonné au marteau et patiné, et qui séduisaient surtout par l'harmonie simple et bien équilibrée de la forme. Si ce mérite domine encore la production d'aujourd'hui, c'est que l'auteur a commencé par être un sculpteur, et que, longtemps, il mania concurremment le marteau et l'embauchoir. Entre le modelé ferme et sensible des quelques bustes qu'on revoit avec plaisir dans son atelier, et le galbe élégant de tel de ces vases qui appartiennent à son œuvre récente, on discerne une parenté évidente : la feuille de cuivre obéit comme la glaise à une personnalité robuste et franche, qui s'exprime de préférence avec les moyens les plus directs; ainsi, même lorsqu'elle paraît devoir plus au métier qu'à l'art, l'œuvre est pure et spirituelle, elle possède cette séduction particulière des choses simples qu'éclaire un rayon d'idéal.



Vase en cuivre incrusté d'or.

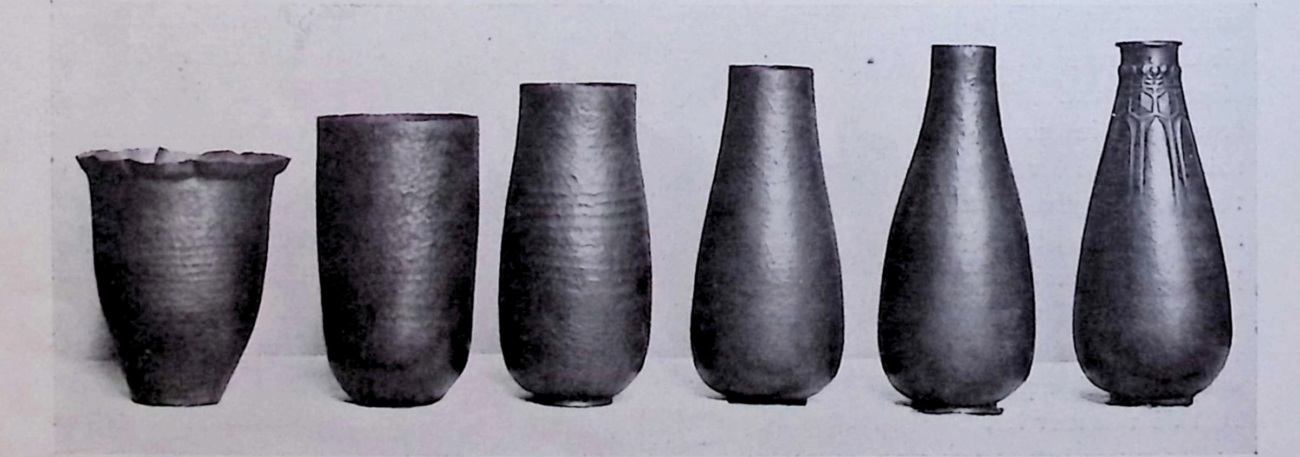
Les premières études de Dunand à l'École des Arts industriels de Genève avaient orienté ses préférences vers les métaux repoussés, la ciselure, la gravure. Dès cette époque, il eut l'intuition de trouver dans cette voie tout ce qui peut passionner une imagination d'artiste, la révélation d'une infinité de formes et d'aspects nouveaux, la découverte d'un champ d'investigation sinon vierge, du moins relativement peu exploré dans la période antérieure. Son passage dans l'atelier de Jean Dampt, aussi noble artisan que fier sculpteur, ne pouvait certes l'éloigner de ce que son adolescence avait su discerner à travers des notions encore vagues et insuf-



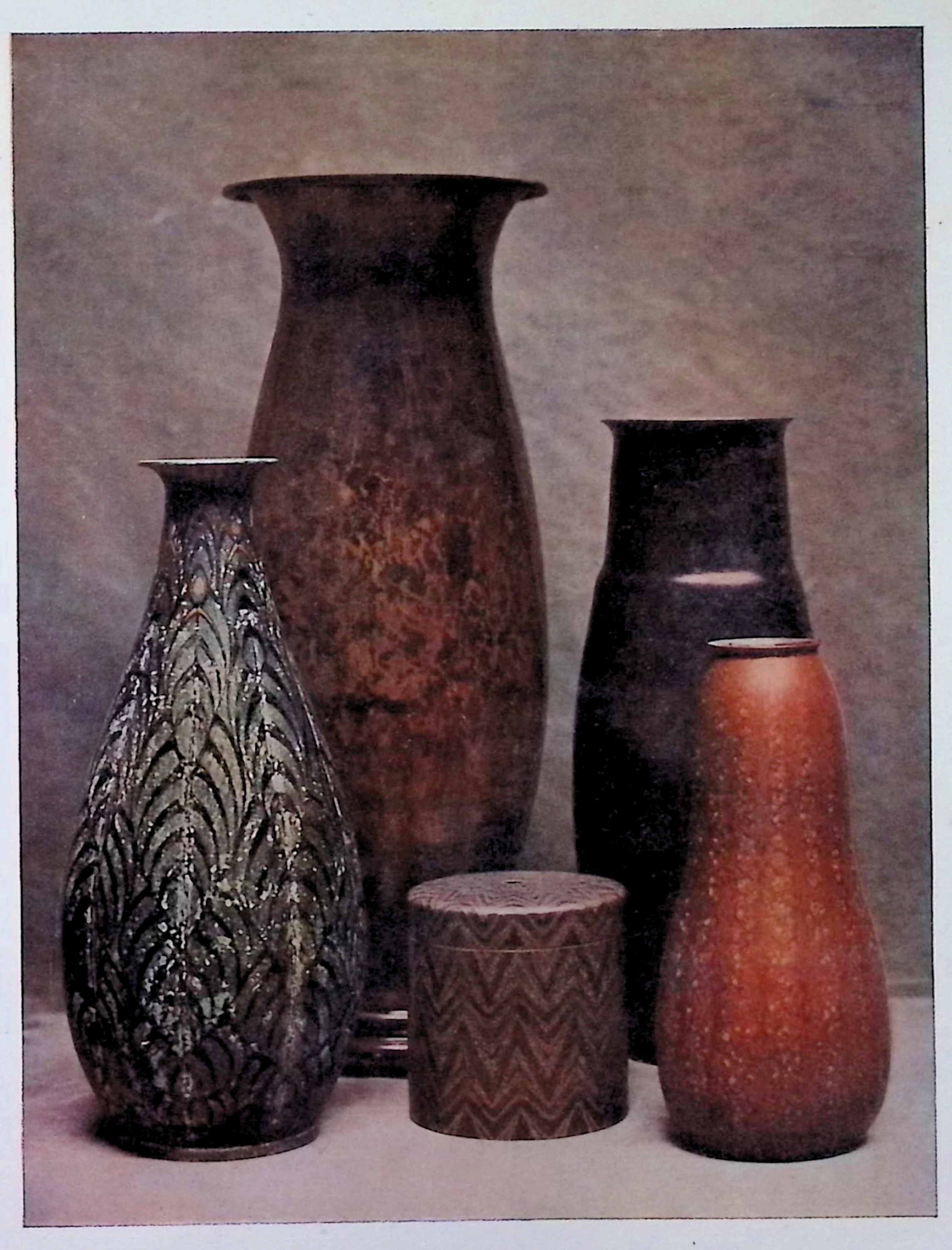
Etats successifs d'un vase en cuivre monté au marteau.

fisamment méditées. Pourtant, de 1896 à 1902, il se consacra exclusivement à la statuaire, et le catalogue du Salon de la Nationale, en 1904, mentionne encore sa participation dans la section de sculpture. Mais la même année, il exposait également, dans la section d'art décoratif, ses premiers travaux en métal. Ce qu'il y avait en eux de neuf et d'original ne pouvait passer inaperçu dans cette période d'hésitation et de tâtonnements timides. Les œuvres d'artisans se sont heureusement multipliées depuis quinze ans et se montrent de plus en plus nombreuses dans les expositions. Mais en 1904, les artistes œuvrant eux-mêmes la matière étaient rares. On s'arrêta devant les vases de Dunand comme devant les céramiques de Lenoble ou devant les cuirs et les ivoires de Clément Mère, pour ce qu'il y avait de direct dans leur réalisation, pour la part de personnalité qu'on voyait se manifester dans l'exécution aussi bien que dans la conception. Le public cherche l'artiste derrière son œuvre ; une œuvre originale est pour lui comme l'autographe d'un auteur dont l'écriture ajoute quelques révélations supplémentaires à celles que peut livrer la typographie. Cette curiosité doit trop au désir de comprendre pour qu'on songe à la blâmer. Elle explique la préférence des gens de goût pour une œuvre d'art réalisée sans intermédiaire. Or, Jean Dunand manie lui-même l'outil, tous les outils de son beau métier, cela se devine au premier coup d'œil, et ce fut sans doute une des raisons de son rapide succès.

Nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin. N'ayant en vue d'autre production que celle des pièces uniques, Dunand devait, dès le début, pousser très loin l'étude des procédés décoratifs appropriés au métal, et susceptibles de lui apporter des ressources d'ornementation variées, accentuant en outre le caractère précieux de ses œuvres. Aux différentes méthodes du repoussé, à la ciselure, on le vit ajouter les incrustations d'or ou d'argent, les patines, les laques, enfin, plus



Le vase ébauché ci-dessus parvient à sa forme définitive.



VASES EN MÉTAL

par JEAN DUNAND

Albert Lévy, éditeur-gérant.

récemment, les émaux. La complexité de ces techniques pour la plupart anciennes, souvent associées à plusieurs dans l'exécution d'un même vase décoratif, apporte dans ces œuvres des effets d'autant plus savoureux que le décor et la forme s'y montrent dégagés de toute influence d'école. Avant de passer à une description sommaire de l'exécution matérielle, il semble donc indispensable de nous arrêter d'abord aux idées et conceptions qui l'inspirent. Elles jouent ici un rôle beaucoup plus important qu'on ne le supposerait à première vue, en présence des effets sobres, de la somptuosité discrète, où l'auteur, volontairement, se limite.

Jean Dunand, s'il doit ses meilleures inspirations à la nature, n'en fait jamais entrer aucune copie directe dans les lignes générales de ses œuvres, ni dans les ornements qu'il y adapte. Certains de ses vases évoquent, si l'on veut, de beaux fruits inconnus, sur la surface desquels, le repoussé, la ciselure, figurent des crevasses ou des aspérités qui semblent exprimer le bouillonnement de la vie. Mais tout cela est créé, non copié. Guidé avant tout par la nature des matériaux qu'il emploie, l'auteur avait compris dès son premier coup de marteau que la parure des champs et des espaliers ne se peut transporter sans arbitraire et sans fadeur sur des objets de métal. En poussant ses recherches un peu plus loin, il a trouvé des formes qui unissent la fraîcheur à la grâce et n'imposent à l'esprit nul ressouvenir précis de choses déjà vues, de joies visuelles déjà ressenties ailleurs. De là, entre la matière, la forme et l'ornement, ces rapports heureux, cet équilibre, cette unité, sans lesquels il ne saurait exister d'œuvres fortes, et qui se trouvent ici réalisées sous tant d'aspects divers avec une égale réussite.



Vase au Cobra (cuivre incrusté d'argent).

La part des études, des recherches, des interprétations est donc considérable dans l'œuvre de Dunand. Mais le rôle du dessin, du modelage, du façonnage au tour de potier, tout ce qu'il y a de laborieux dans cette création abondante, s'efface, l'objet achevé, devant l'accent expressif du travail manuel. L'artisan, l'intervention manuelle, l'outil, marquent d'une forte et caractéristique empreinte ces œuvres harmonieuses et qui, d'avoir été réalisées dans la joie, garderont toujours un air d'aisance et de jovialité.

Où trouver d'ailleurs des métiers plus dignes de passionner un artiste? D'un disque de cuivre, faire surgir par un méthodique et attentif martelage la courbe élancée d'une bouteille ou la panse épanouie d'un vase ; revenir sur la forme ainsi dégagée afin de l'orner par le repoussé ou la ciselure ; y creuser des sillons harmonieux que rempliront l'or, l'argent et les émaux ; puis, par le polissage, l'application des patines et des laques, parachever l'œuvre et lui donner son aspect définitif, n'est-ce point là une captivante succession de travaux où l'esprit, cons-



Vases en différents métaux, repoussés et patinés.

tamment, doit guider la main, comme la main guide l'outil?

A mesure que sa production se développait et s'enrichissait, Dunand a dû créer de toutes pièces une organisation technique appropriée à ses travaux. Rien de plus intéressant que la réunion de ces vieux métiers que l'artiste fait revivre en y formant des apprentis et des ouvriers, après en avoir reconstitué l'outillage. Nous avons trouvé là, comme précédemment chez le maître ferronnier Robert, une vingtaine de jeunes gens de quatorze à vingt ans, instruits dans leur métier par l'artiste lui-même, et suivant une méthode d'apprentissage qui fait appel à leur goût, à leur initiative, autant qu'à leur adresse. Les résultats sont très satisfaisants. L'adolescent progresse vite dans un travail qui séduit et retient son intelligence; s'il est bien doué (le cas est fréquent chez les jeunes Parisiens), il franchit en quelques mois les étapes préliminaires et ne tarde pas à pouvoir aborder les techniques supérieures.

L'apprentissage, au moins pendant la première période, suit la progression normale des opérations qui, d'une feuille de métal, dégagent une forme déterminée. En premier lieu vient l'emboutissage, qui consiste à battre la feuille de cuivre au maillet, sur un billot de chêne servant à la fois de support et de gabarit. Cette première opération donne le fond. La rétreinte et le planage, qui viennent ensuite, sont des façonnages au marteau; ils achèvent de donner le profil essentiel. A mesure que ces martelages se poursuivent, la feuille métallique s'amincit, ses molécules se resserrent de plus en plus, sa malléabilité diminue; aussi faut-il faire intervenir entre chaque phase, une chauffe qui facilite l'achèvement du travail.

La forme une fois dressée, on l'emplit de ciment ou de matière plastique, suivant le procédé de décoration qui doit maintenant intervenir.

Les techniques décoratives sont plus variées et plus complexes que les précédentes. Ici, les élèves commencent de se spécialiser suivant leurs goûts et leurs aptitudes. Les uns en restent au repoussé au marteau ou à la recingle (on appelle ainsi un outil qui permet de repousser un dessin quelconque jusqu'à la base des vases les plus creux), les autres sont familiarisés avec les différents genres de ciselure ou avec le travail plus délicat encore des incrustations. Chacun de ces métiers est en lui-même indépendant des autres, mais leur réunion dans les œuvres de Dunand contribue beaucoup à l'obtention d'effets originaux. Il semble bien inutile d'entrer ici dans des descriptions. Le repoussé s'explique de lui-même : c'est lui qui



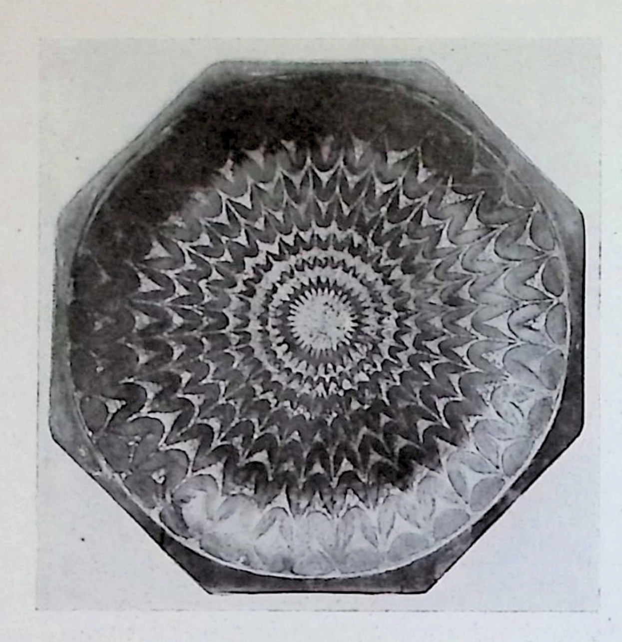
Vases en différents métaux, repoussés et patinés.

donne les ornements en saillie plus ou moins accusée, chaque détail étant d'avance décalqué, tracé ou figuré par un repère sur la surface à décorer. La ciselure intervient soit pour compléter et accentuer le repoussé, soit pour creuser les parties destinées à recevoir des incrustations ou des émaux.

Enfin, les incrustations elles-mêmes sont obtenues en coulant dans les creux ainsi réservés, des métaux plus doux : or, argent, nickel, etc...

Le polissage, tantôt termine la série des opérations, tantôt est encore suivi d'un laquage ou de l'application d'une patine.

La préparation des pièces destinées à recevoir des émaux comporte de son côté plusieurs procédés différents, suivant qu'il s'agit d'émaux champlevés, repoussés ou cloisonnés. Pour en avoir une idée, il faut se souvenir qu'un décor d'émail, quel qu'il soit, a toujours pour âme une surface métallique représentant le dessin proprement dit, avec ses creux qui recevront les pâtes diversement colorées, et ses reliefs, qui cerneront les différentes couleurs. Dans

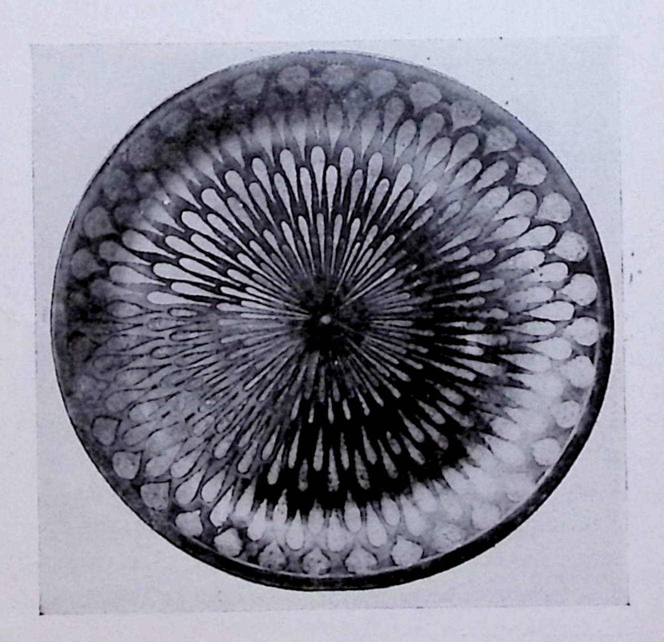


Plat incrusté d'argent.

les émaux champlevés, appelés aussi « en taille d'épargne », les parties creuses sont évidées à l'outil, suivant les contours du dessin reporté par décalque sur le métal. Dans les émaux repoussés, on le devine, au lieu de réserver un dessin en saillie sur une surface évidée, on produit, au contraire, cette saillie (cloison), en travaillant le métal par l'envers. Enfin, dans les émaux cloisonnés, le dessin en relief est préalablement formé de fines lamelles de métal façonnées à la pince, puis rapportées et soudées sur l'objet à décorer. Dans les trois genres uniformément, la pâte d'émail est ensuite versée dans les creux, puis les pièces sont mises au four et la cuisson fait de l'émail et du métal un tout homogène. En polissant la surface, on donne leur éclat définitif aux couleurs et l'on fait apparaître la cernure métallique.

Nous n'avons donné ces brèves indications que pour favoriser l'examen et la compréhension des œuvres de Jean Dunand. On devine que dans la pratique, bien des détails laissés ici dans l'ombre apportent une contribution utile à l'effet recherché. En ce qui concerne les émaux, par exemple, Dunand poursuit ses essais dans une voie toute personnelle. Il a compris que leur adaptation à des objets décoratifs parfois de grandes dimensions, établis en matières dures et résistantes, appelait des effets différents de ceux qui conviennent à de menus et fragiles bibelots. Il y donne au métal un rôle plus marqué, il n'hésite pas à subordonner la couleur à son support, lui demandant tantôt de fleurir un repoussé vigoureux, tantôt d'orner le col d'un vase à peu près comme un collier orne le cou d'une belle jeune femme. Ces recherches ont amené l'artiste à d'autres applications de l'émail. Il travaille actuellement à des plats de reliures en cuivre ornés d'émaux champlevé ou repoussés. Si limitées que soient ses applications, cet apport à la décoration du livre méritait d'être noté.

Jean Dunand a encore trouvé dans l'emploi du plomb, de l'acier, du nickel, d'autres effets, moins variés assurément que ceux qu'il obtient avec le cuivre, mais dont l'intérêt artistique et technique n'est pas moindre. Le nickel, en particulier, donne, par l'oxydation, des noirs d'une qualité remarquable. Mais ici, nous devons nous borner à mentionner le très large apport de la chimie à cet art constamment préoccupé d'effets nouveaux. La recherche des patines et de leur fixation sur les divers métaux n'est pas la partie la moins passionnante des travaux de Dunand. Elle fait surgir quotidiennement des problèmes imprévus, qui orientent à leur tour son attention vers de nouvelles trouvailles. C'est ainsi que l'étude des fixatifs l'a conduit, il y a déjà bien des années, à l'emploi des laques, dont il tira par la suite maints effets intéressants et originaux.



Plat incrusté d'argent.

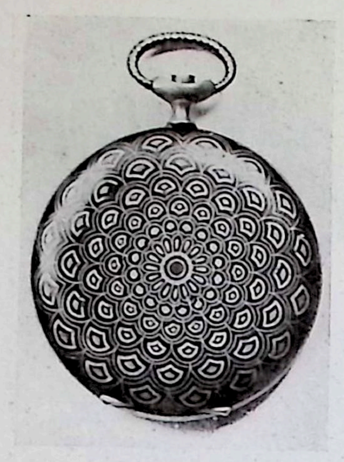


Vases repoussés au marteau, incrustés d'argent.

Jean Dunand, dont le nom fut révélé au public par des œuvres qui tenaient du bibelot, montre, aujourd'hui, une tendance louable à étendre les applications de cet art à la fois robuste et précieux que son effort a ressuscité, — il serait plus exact de dire : a recréé —. Le grand vase de cuivre aux incrustations d'argent qu'on a pu voir au Salon des Artistes Décorateurs en est un témoignage.

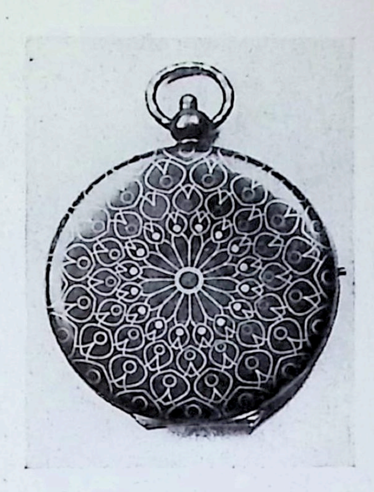
D'autres applications plus directes du métal à la décoration intérieure de l'habitation sont en cours d'étude.

Enfin, on n'oubliera pas que, pendant la guerre, Dunand inventa une visière adaptable au casque de tranchées, et destinée à protéger les yeux du combattant contre les éclats d'obus et les jets de liquide enflammé. Tous les arbitres, et Dieu sait s'ils furent nombreux, se sont accordés à reconnaître les avantages et l'efficacité de cette innovation. Il ne nous appartient pas de juger les objections d'ordre pratique et peut-être les lenteurs administratives qui n'ont pas permis de généraliser à temps, malgré le zèle généreux de l'inventeur, la mise en service de ce perfectionnement. Mais il faut noter aussi que Dunand fut conduit à envisager la transformation du casque lui-même. Le casque réglementaire a, sans parler de ses autres titres à notre reconnaissance, une valeur plastique incontestable. Il



Montre en acier incrusté or et argent.

faut reconnaître, toutefois, qu'avec ses bords et son cimier rapportés, de fer peint, il a un certain air d'armure de bazar. La coiffure réalisée par Dunand, après de nombreux essais était, au contraire, d'acier au manganèse, emboutie d'une seule pièce. La loyauté de cette solution s'est, comme de juste, traduite dans le domaine de la forme : sobre, robuste et mâle, sous sa patine sombre, le casque de Dunand est un véritable objet d'art. Quelques milliers d'exemplaires seulement avaient été fabriqués et mis en essai quand la signature de l'armistice vint rendre l'inventeur à des recherches plus pacifiques.

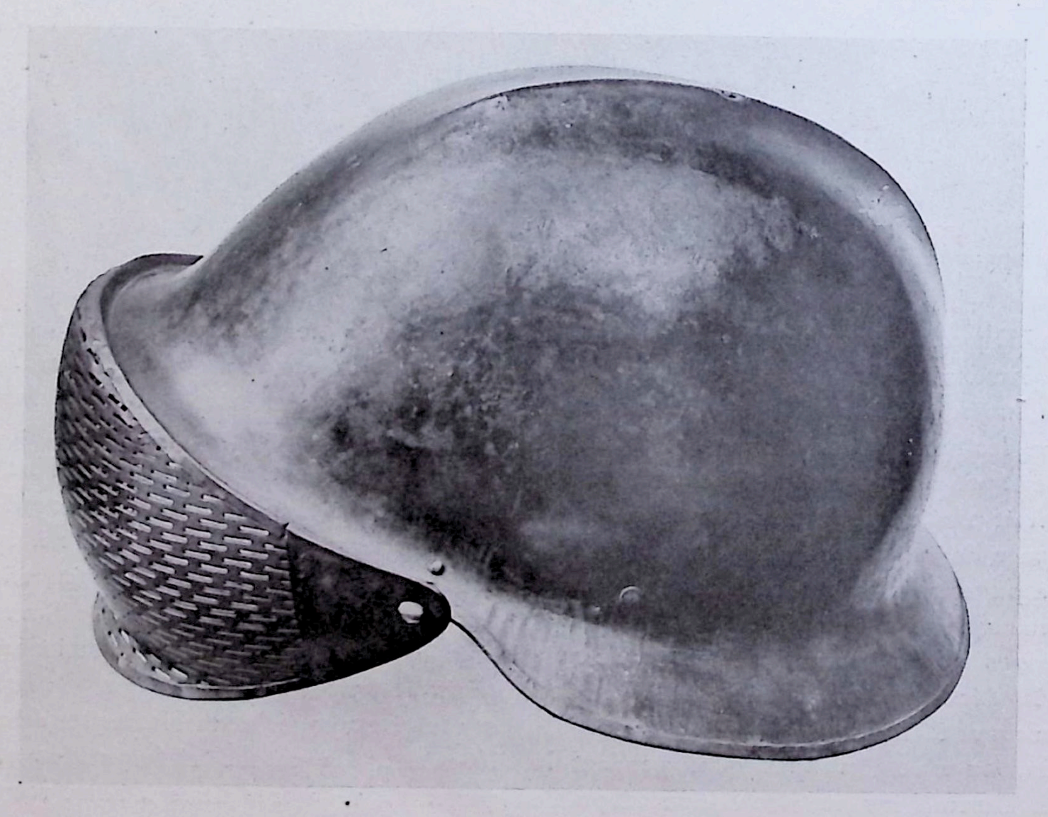


Boite miroir incrustée or et argent.

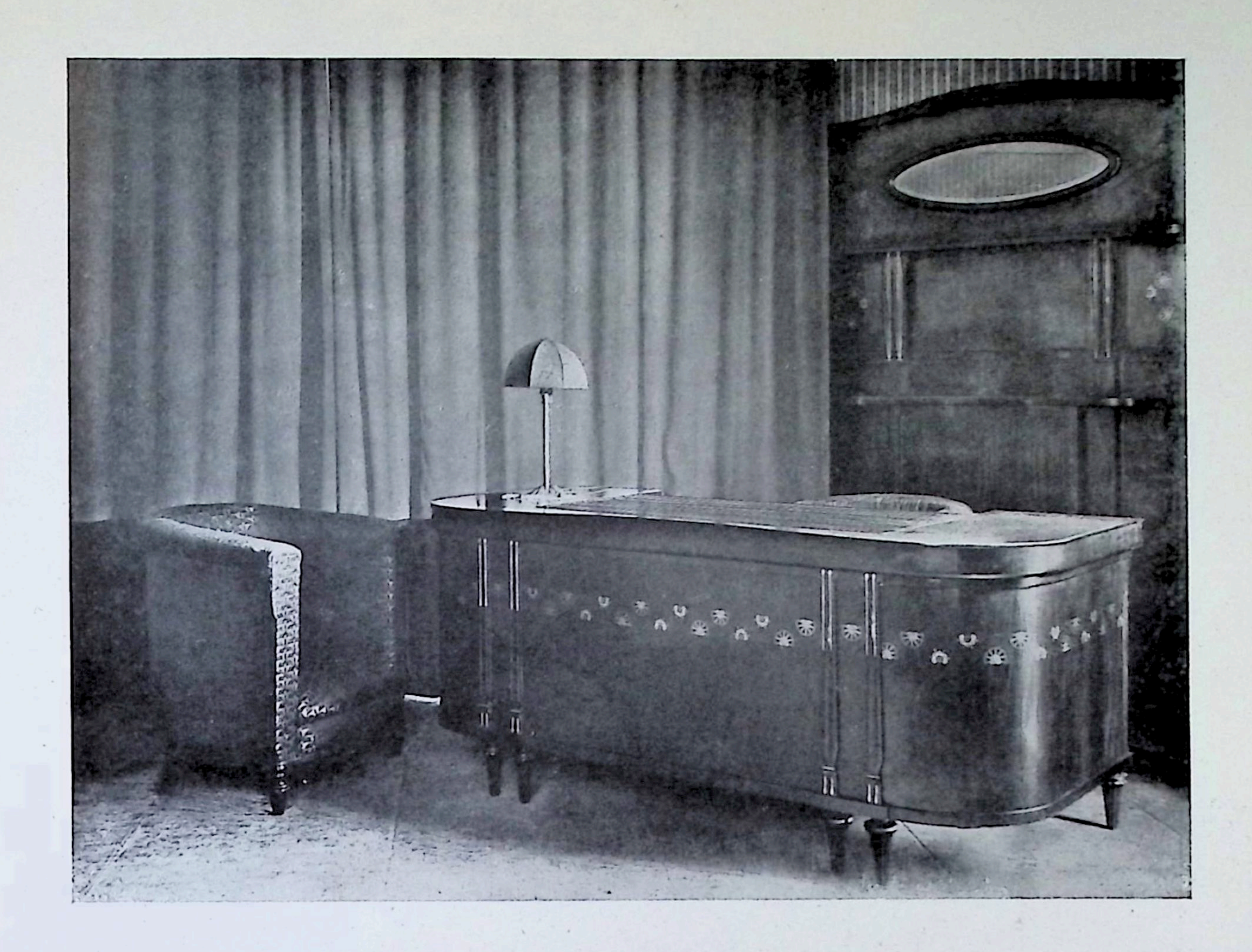
A propos des pièces reproduites, on se dispensera ici, d'un commentaire descriptif qui n'ajouterait rien à l'inévitable imperfection des photographies. Si l'art de Jean Dunand et les théories dont il procède peuvent s'exprimer par des mots, il n'en est pas de même de ce que j'appellerais volontiers la poésie de ses œuvres, — poésie sereine, riche d'accent et de caractère, que sa forme impérissable saura heureusement transmettre intacte à l'avenir.

Pour ceux qui se demanderont plus tard qui était ce ciseleur de sensations, ce marteleur d'harmonies, contentons-nous d'avoir montré Jean Dunand, vigoureux et méditatif, dans sa petite maison de Montrouge, où l'organisation familiale, l'outillage simple, l'activité tranquille, nous ont rappelé le passé et ses beaux exemples.

Émile Sedeyn.



Casque avec visière amovible, embouti d'une seule pièce, acier au manganèse.



Un Bureau d'André Fréchet

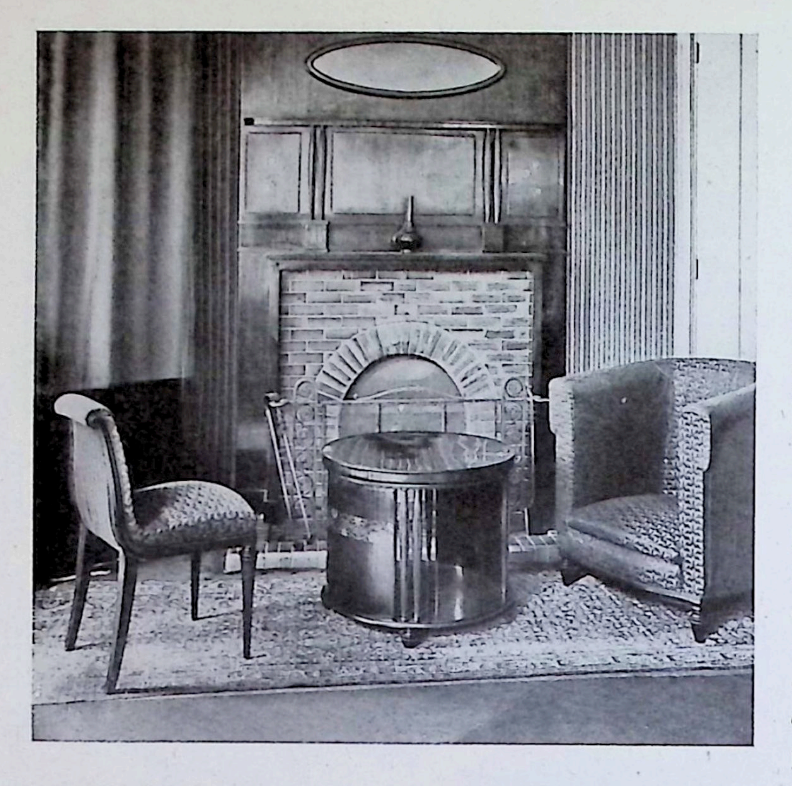
Exposé au printemps dernier, au Musée Galliéra, le mobilier de bureau de M. André Fréchet s'est fait remarquer par de rares qualités de tenue, de savoir et de goût.

Le possesseur de ce bel ensemble, M. Levasseur, a donné et donnera des preuves de son intérêt pour l'art moderne, mais il n'est rien moins qu'un amateur ou un oisif. Il suffit d'écarter les plis de la lourde draperie qui masque une baie, derrière son fauteuil, pour apercevoir un vaste hall, où s'accumulent les produits d'une industrie jeune et active; ce sont des papiers d'affaires qu'enferment les cachettes de son grand secrétaire, des pages de chiffres que protège le rideau à coulisse de sa table de travail, variante très ingénieuse du type américain.

Les meubles de M. Fréchet devaient donc réaliser un programme qui n'avait rien de frivole, et ils le réalisent avec beaucoup de tact. Non seulement, par leurs dispositions pratiques, ils s'adaptent très bien à leur fonction utilitaire et sont confortables à souhait, mais ils ont, dans leur somptuosité, la tenue sérieuse, presque sévère, qu'ils devaient avoir.

La matière dominante est l'ébène. Nous n'avons pas de goût pour les théories exclusives et nous n'interdisons pas aux décorateurs de déguiser le bois sous le laque, l'or ou même la peinture, quand il leur en prend envie, mais quel artifice d'enduit vaut une belle essence naturelle, bien mise en valeur !

C'est ici le cas. L'ébène massif est réservé pour les éléments de structure. Il souligne la mouluration et le rythme des montants, des colonnettes, des supports, systématiquement





Armoire de bureau et coin de feu. ANDRÉ FRÉCHET

accouplés. Les surfaces sont en ébène macassar, d'une admirable couleur sombre, où courent des veines d'un roux très chaud. Sur ce fond grave, mais dans la même gamme, s'enlève une frise en marqueterie de cuivre et d'ébène amarante, d'un rouge plus vif. Nous regrettons que la photographie soit impuissante à donner idée de cette harmonie très soutenue.

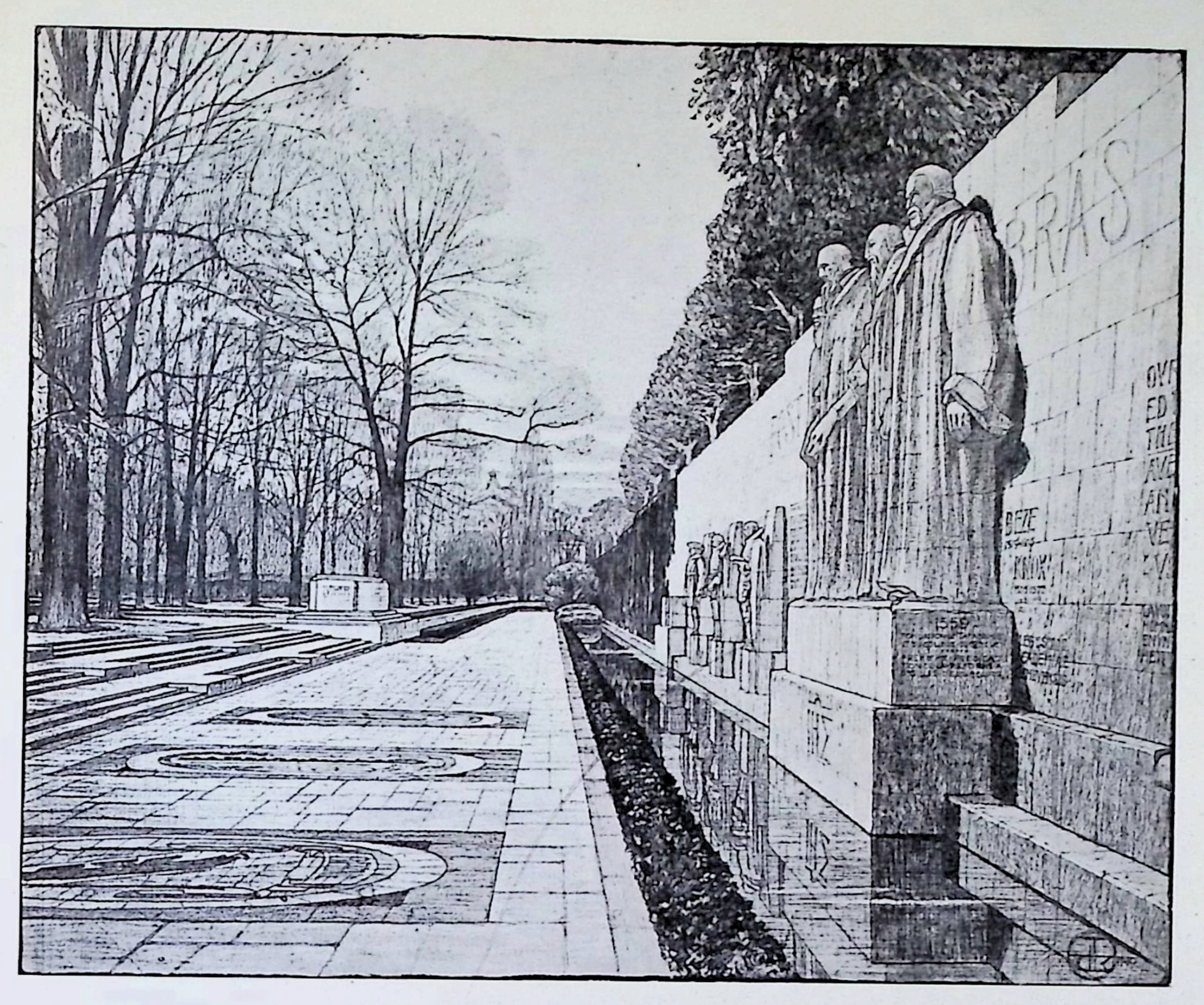
Ce décor a le mérite, non moins rare, d'être sévèrement localisé. M. Fréchet a évité l'erreur des commençants et de quelques autres : il n'en a pas « mis partout ». Un seul motif, employé une seule fois, sur chacun des meubles. Il n'en faut pas plus pour donner une impression d'ordre, de calme et de distinction.

Relevons enfin un très heureux dosage de la ligne droite et de la ligne courbe. En n'arrondissant ses angles que juste autant qu'il fallait, M. Fréchet a su éviter à la fois l'aspect instable et tourmenté des meubles tout en courbes, l'aspect sec et anguleux des meubles tout en lignes droites.

Nous n'avons plus la place de décrire en détail l'ensemble reproduit ci-contre. Mais il nous a semblé plus utile d'attirer l'attention sur quelques-unes de ses caractéristiques et de constater que l'unité, et la sobriété (ces qualités classiques), s'accordent avec les tendances les plus modernes et sont à leur place dans les intérieurs les plus somptueux.

Nous tenions également à saluer le début, dans nos expositions, d'un artiste qui n'a rien d'ailleurs d'un débutant, et en qui une forte culture artistique s'allie à une connaissance intime de la technique.

JEAN LARAN.

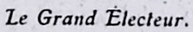


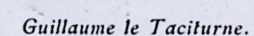
Dessin pour le Monument de la Réformation, à Genève. LAVERRIÈRE, MONOD ET TAILLENS, architectes.

LE MONUMENT INTERNATIONAL DE LA RÉFORMATION

On pourrait prouver par des textes de Calvin lui-même, — si c'était ici le lieu de les citer, — que les promoteurs genevois de la souscription internationale ouverte pour l'érection d'un monument de la Réformation, dans la ville qui fut le principal réduit du Calvinisme, restèrent fidèles à la doctrine et à l'esprit de Calvin, en proposant aux artistes de tous les pays un programme strictement historique et réaliste. Il ne s'agissait pas, en effet, d'opposer aux innombrables peintures et sculptures allégoriques du XVIIe siècle où l'on voyait l'*Église* ou *Louis XIV terrassant l'Hérésie* d'autres allégories où aurait paru la *Réforme éclairant le monde*, POST TENEBRAS LUX! Rappeler l'*histoire* et d'abord les fondateurs de la confession nouvelle dans leur ressemblance individuelle et leur allure caractéristique, — évoquer les principales scènes des origines et de l'expansion de la Réforme de France en Suisse et de Genève en Écosse, en Angleterre, en Hongrie, dans les Pays-Bas et




Le Grand Électeur. BOUCHARD.


Guillaume le Taciturne. LANDOWSKI.

par delà les mers, sur l'autre rive de l'Atlantique, où les Pères Pélerins, agenouillés sur le pont du *May-Flower* posèrent les fondations morales des États-Unis d'Amérique — ajouter à ces images restituées à l'aide d'une documentation scrupuleuse, les textes tirés des Livres Saints, des déclarations solennelles et des traités qui sont comme la charte du protestantisme — telle fut la règle adoptée. N'était-il pas logique que l'épigraphie eût sa grande place sur le monument consacré aux fondateurs d'une discipline religieuse, tout entière appuyée sur l'Écriture ?

Ces conditions une fois posées, il restait aux artistes à en trouver l'adaptation monumentale et l'expression plastique. Soixante et onze projets furent présentés au jugement d'un jury international, qui désigna, à une forte majorité, celui de MM. Monod, Laverrière, Taillens et Dubois (de Lausanne) pour l'architecture — et pour la sculpture de MM. Henri Bouchard et Paul Landowski (de Paris).

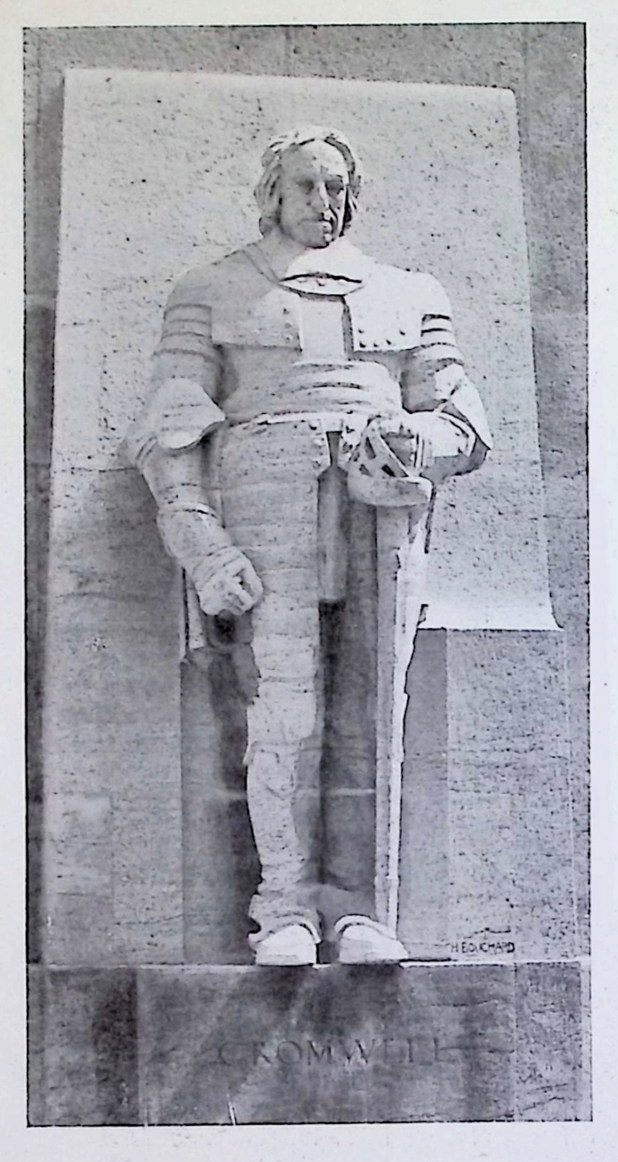
L'emplacement offert par la ville de Genève se prêtait admirablement au développement du programme arrêté d'un commun accord. C'est, à l'extrémité de la célèbre promenade des *Bastions*, — non loin de la muraille sacrée où, dans la nuit du 12 décembre 1602, fut repoussée l'*Escalade* traîtreusement tentée par le duc de Savoie avec la complicité de l'évêque,

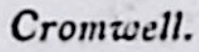


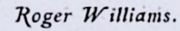
Groupe central : Farel, Calvin, Bèze, Knox. LANDOWSKI ET BOUCHARD.

contre l'indépendance politique et religieuse des citoyens, — un espace de cent mètres de front. Un mur construit en belle pierre de Bourgogne, figurant avec l'escarpe et le fossé rempli d'eau un secteur des anciennes fortifications, sert de support et de lien aux statues et bas-reliefs qui, — de chaque côté du groupe colossal des quatre réformateurs, Calvin, Farel, Knox et Théodore de Bèze — représentent les grands acteurs et les principaux épisodes des temps héroïques du calvinisme.

Les statues adossées à des contreforts en saillie sur la muraille sont celles de Gaspard de Coligny ; — Guillaume le Taciturne, qui défendit contre Philippe II la réforme et la république bataves ; — Olivier Cromwell ; — Étienne Bocskay, prince de Transylvanie, le héros du premier soulèvement national de la Hongrie réformée contre la maison de Habs-




Cromwell. BOUCHARD.


Roger Williams. BOUCHARD.

bourg ; — Roger Williams, le fondateur de Providence et de la colonie de Rhod-Island dans la nouvelle Angleterre ; — enfin, le grand électeur Frédéric Guillaume, qui, après la révocation de l'édit de Nantes, ouvrit ses États aux proscrits français.

Les bas-reliefs encastrés dans l'épaisseur de la muraille représentent : la *Réforme prêchée au peuple de Genève en présence des envoyés de Berne*, avec une magnifique inscription monumentale de l'oraison dominicale, telle qu'elle se trouve dans la Liturgie du baptème publiée par Farel en 1533 et que Viret enseignait de maison en maison, parce que le peuple ne l'avait jamais entendue qu'en latin ; — *John Knox prêchant la réforme à Saint-Gilles d'Édimbourg devant la cour de Marie-Stuart*, avec le texte de l'Oraison en langue anglaise du XVIe siècle ; — *les États généraux de La Haye adoptant la déclaration d'indépendance des provinces unies*, avec un extrait de la *Déclaration* publiée en hollandais et en français : *Les subjects ne sont pas créés de Dieu pour le prince... Mais plutôt le prince pour les subjects ;* — *Henri IV signant l'Édit de Nantes*, avec le préambule admirable où le Roi déclare pourvoir à ce que Dieu puisse être adoré et prié par tous ses sujets, sinon en une même forme de religion *que ce soit au moins d'une même intention ;* — *Etienne Bocskay devant la Diète Hongroise ;* — *Le Grand Électeur accueillant les proscrits français ;* — *Les Pères Pèlerins en prière sur le May-Flower.*

Vue d'ensemble du Mur des Réformateurs.

LAVERRIÈRE, MONOD ET TAILLENS, architectes.



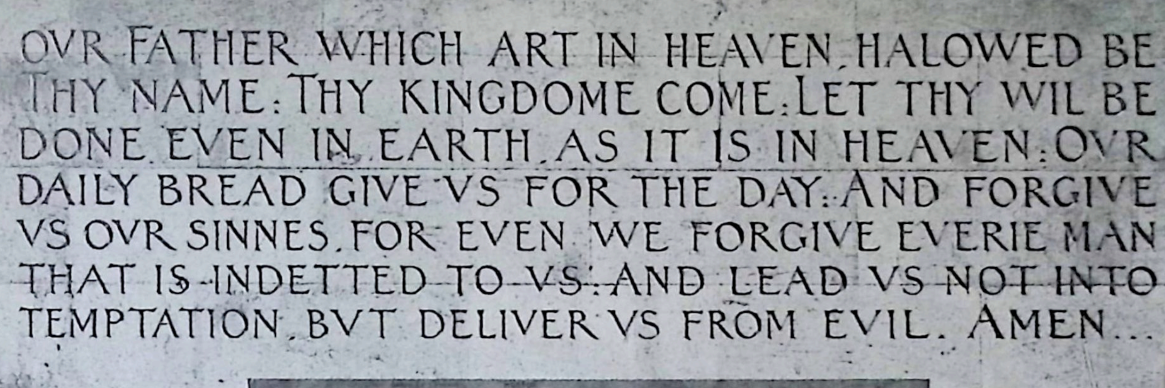
Bas-relief hollandais. BOUCHARD.

Il faudrait, pour commenter chacun de ces bas-reliefs, beaucoup plus de place que nous n'en avons à notre disposition. Il suffira de renvoyer le lecteur curieux de ces détails, indispensables à la parfaite intelligence des œuvres, à la brochure officielle, éditée par le Comité d'initiative et qui est un parfait modèle de *Guide* illustré.

Rien ne fut laissé au hasard et à l'indécision dans ce programme historique ; parfois même, peut-être, les rédacteurs cédèrent-ils à un désir excessif de précision, qui risque de rendre l'« illustration » peu claire au visiteur qui n'aurait pas sous les yeux le commentaire écrit. Par exemple, dans le bas-relief de *Henri IV signant l'Édit de Nantes*, on voit, à droite, un des témoins qui tourne le dos à l'assistance et se dirige vers la sortie. Le spectateur s'étonne, s'il n'est pas averti à temps que ce personnage est Agrippa d'Aubigné, qui, mécontent de la tournure qu'avait prise au cours des négociations la rédaction de l'édit, trop favorable à son gré aux catholiques, quitte la salle pour manifester sa désapprobation !

Les artistes qui reçurent mission de rendre sensible aux yeux de tous les intentions des initiateurs et la pensée dominante de l'œuvre, abordèrent avec courage le problème et, par la franchise de leur parti pris, surent tirer d'un programme assez ingrat, au point de vue de l'art, une œuvre hautement expressive et d'une mâle et austère beauté. Il était convenu d'avance, cela va de soi, qu'il ne s'agissait pas, cette fois, de sacrifier aux grâces et aux ris. Ça manquerait de femmes !... La plus sévère réalité, des personnages âprement taillés au moral comme au physique, des scènes animées d'une raison passionnée et farouche, mais d'où la grâce, la tendresse et tout sourire étaient bannis, tel était, en la circonstance, le lot qui leur était dévolu et qu'ils acceptèrent sans tricher.

Les architectes, par l'alternance des figures en forte saillie et des bas reliefs encastrés, animèrent d'un rythme largement accusé la nudité de la muraille où — depuis la grande inscription dominante, *Post tenebras lux,* jusqu'aux citations gravées des textes bibli-

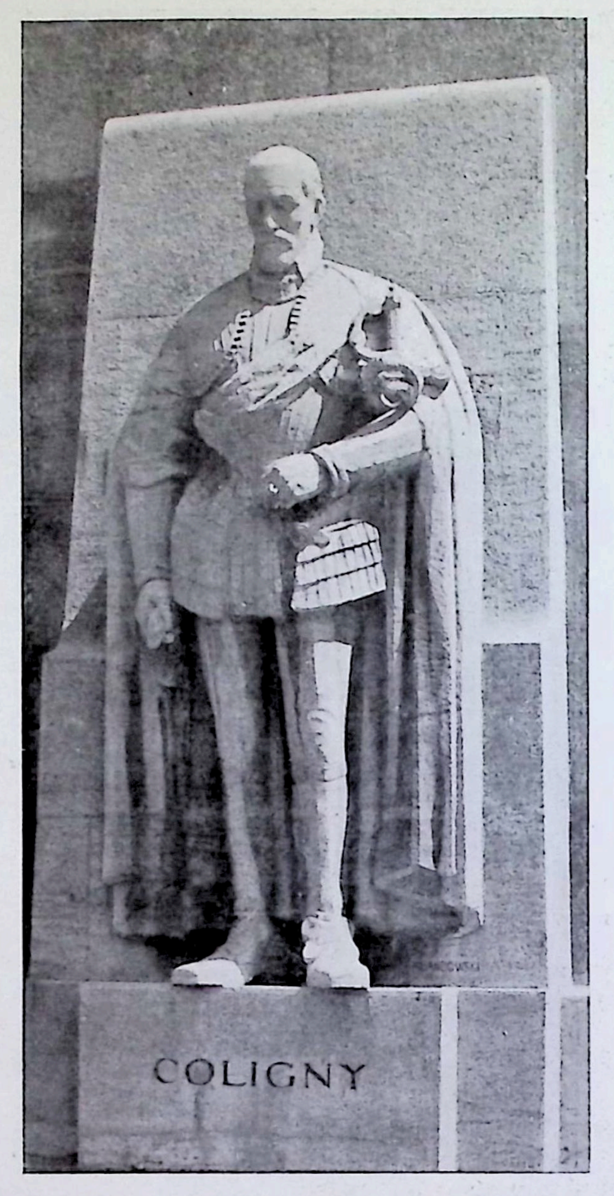


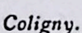
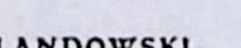


Bas-relief écossais. LANDOWSKI.



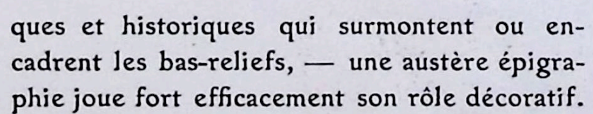
Bas-relief allemand. LANDOWSKI.





Coligny. LANDOWSKI.



Bocskay. LANDOWSKI.


ques et historiques qui surmontent ou encadrent les bas-reliefs, — une austère épigraphie joue fort efficacement son rôle décoratif.

Les sculpteurs, MM. Bouchard et Landowski entrèrent, avec une intelligence vraiment étonnante, dans la peau de leurs personnages. Ils se firent les contemporains et, par sympathie critique, pour un moment, les sectateurs de Coligny et de Cromwell, du Taciturne et de Williams — et, quand il s'agit de représenter en dimensions colossales le groupe redoutable des quatre réformateurs, c'est en abordant de front la difficulté, par l'affirmation et l'accentuation du « caractère important », comme disait Taine, qu'ils parvinrent à en triompher. Loin d'atténuer la sévérité farouche et intransigeante de ces terribles docteurs qui ne firent jamais aucune concession au vain désir de plaire, ils ajoutèrent encore par une stylisation volontaire, à l'austérité de leur aspect, et telle fut, en l'espèce, la probité de leur effort qu'on est tenté de se demander parfois s'ils n'en ont pas « trop mis ! » Mais non, c'est bien ainsi que devait être compris et traité le monument historique de la Réformation...

Et si l'on veut se donner le plaisir ou la surprise d'un contraste radical, il faut, après avoir contemplé le monument officiel de la Genève huguenote, se diriger vers la catholique Église de faubourg où Maurice Denis a entrepris

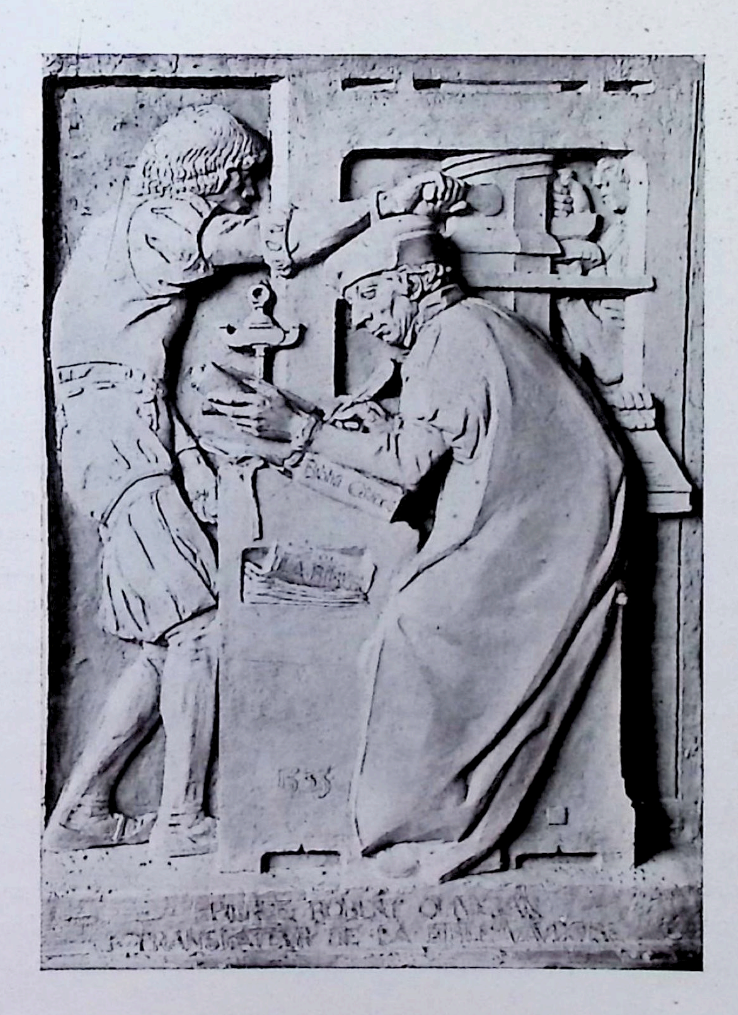


Détail du bas-relief suisse. BOUCHARD.

d'évoquer, en un grand cycle de peintures religieuses et dans l'esprit d'un moderne Fra-Angelico, le doux sourire, la grâce et le bercement de « la vieille chanson. »

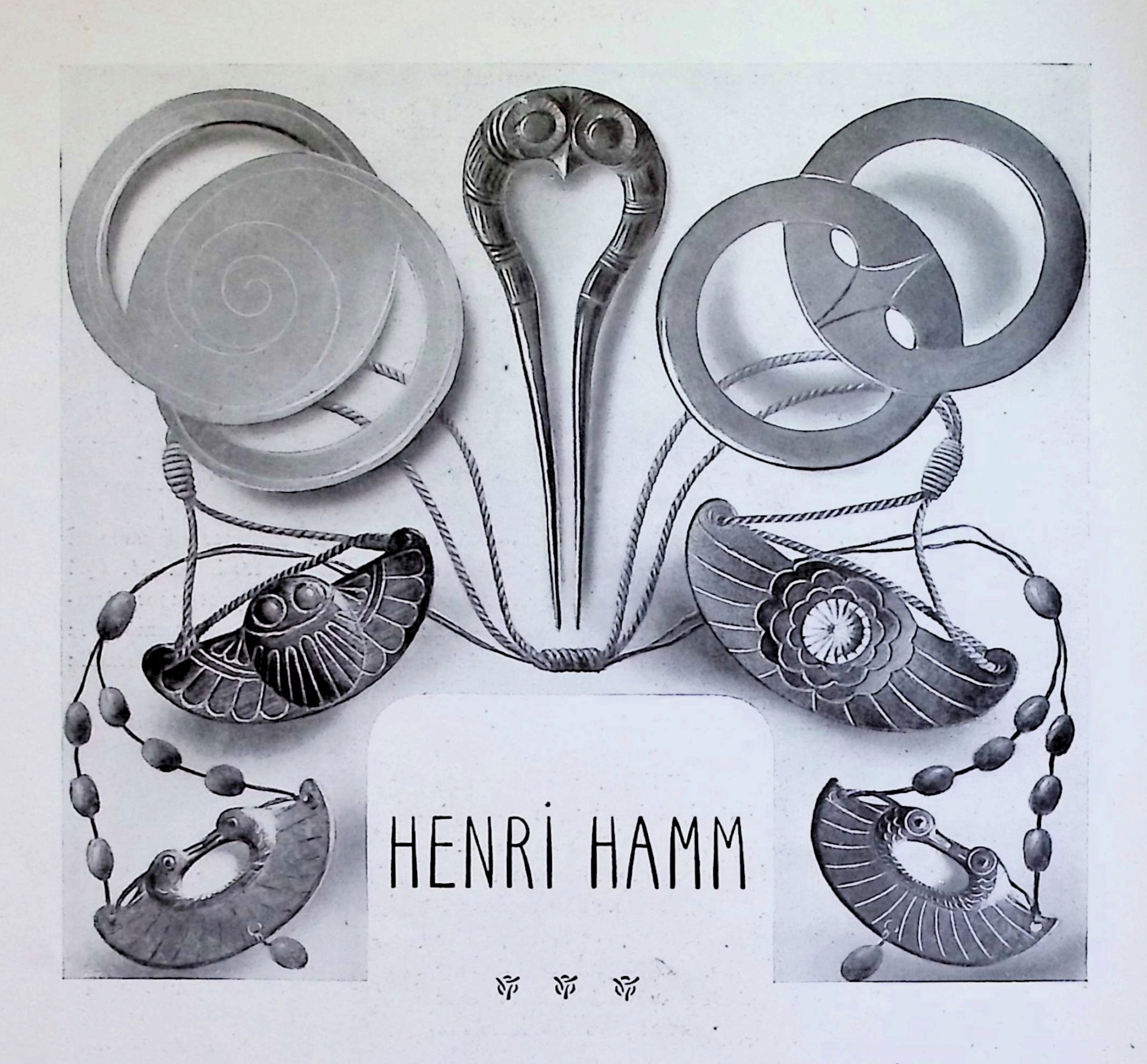
Ne comparons pas, aujourd'hui, et surtout *n'opposons* pas. Le rude monument de pierre et les suaves peintures expriment à leur manière des modalités et des tendances également légitimes et naturelles à notre humanité. Qui voudrait sacrifier à l'art du protestant Rembrandt — de quelque trésor qu'il ait enrichi le patrimoine commun, — la divine et fraternelle tendresse du peintre de San Marco ?

André Michel.



Projet du bas-relief consacré à Olivetan.

HENRI BOUCHARD sculpteur.



PARLEZ de M. Hamm à une Parisienne élégante et qui se pique d'être « au courant des choses d'art », elle vous dira : « Ah ! oui, celui qui fait de si ravissants peignes de corne ? » sans se douter qu'elle a probablement sur sa table à coiffer plusieurs flacons qu'elle croit être de Lalique, quoiqu'ils ne ressemblent point à « du Lalique » et qui sont de M. Hamm, comme est aussi de lui le bouton de sa cape ou la boucle de sa robe d'intérieur et peut-être les crémones des fenêtres de son hôtel. M. Hamm, en effet, qui restera « celui qui fait de la corne », parce que son nom est désormais inséparable de cette matière, pratique avec un égal bonheur bien d'autres techniques : orfèvrerie d'argent, petite sculpture en bois, tournage et sculpture de boutons et autres accessoires de la toilette féminine ; sans compter qu'il a créé d'innombrables modèles de flacons pour la parfumerie, des modèles de serrurerie, des meubles...

C'est une belle matière que la corne. Comme tout ce qui a été vivant, elle ne semble jamais tout à fait morte ; mais elle n'a ni la mollesse de l'écaille, ni l'uniformité de l'ivoire ; elle possède, pour ainsi dire, une personnalité, et jamais un morceau de corne n'est identique à un autre. Fibreuse, elle a un fil comme le bois. Elle peut prendre un très beau poli et s'amincir jusqu'à une transparence presque parfaite. Il en est de toutes sortes : blonde et translucide, opaque et blanche, brune, noire, veinée, mar-

brée ; on en trouve des morceaux à deux couches de teintes différentes, que l'on peut traiter en camée. M. Hamm sait tirer parti de tout cela avec une habileté, un esprit, une variété de moyens étonnants. Mais les objets en corne sont la partie la plus connue de son œuvre, celle sur le charme si personnel de laquelle tout a été dit. Nous n'insisterons pas davantage sur l'innombrable famille de ses boîtes en bois sculpté de si exquise façon et sur toutes les petites pièces d'orfèvrerie exécutées par lui ou d'après ses modèles. Mieux vaut parler de ce que le public ne connaît pas encore ou qu'il connaît sans savoir que M. Hamm en est l'auteur : les flacons et les boutons.



L'esthétique du flacon — si le terme n'est pas trop ambitieux ! — est chose fort délicate. Quand le bouchon est en place, il doit sembler tellement essentiel à la forme d'ensemble, que sans lui, le flacon paraîtrait décapité. Une fois celui-ci débouché, il doit encore, pour être tout à fait réussi, satisfaire l'œil comme un objet complet. Il faut que le bouchon prolonge et achève les lignes soit par un épanouissement, soit par une pointe fuyante; il doit aussi comporter un rappel du décor, quand il y en a un : et cette dernière condition n'est pas toujours facile à satisfaire, vu la grande différence de dimensions entre l'objet et son accesscire. Enfin, il semble bien difficile de trouver du nouveau en ce genre. Or, sait-on, combien M. Hamm a créé, en quelques années, de modèles de flacons ? Plus de trois cent cinquante.





Trois boîtes (Bois, Argent et Corne).

Le décor, quand il existe, est fort sobre et entièrement subordonné à la structure ; très souvent, il est absent, et toute la beauté de l'objet est demandée à la pureté des lignes, à l'équilibre des surfaces, qui se coupent par des arêtes adoucies, à un discret effet de dépoli. Bref, cette beauté est tout architecturale. Là est leur mérite et leur originalité.

Enfin, tout récemment, en pleine guerre, M. Hamm s'est attaqué à une entreprise nouvelle, la résurrection d'un art qui semblait mort depuis plus d'un siècle ; celui du bouton



et des autres accessoires courants de la toilette : boucles, agrafes, etc. N'était-il pas illogique que les femmes élégantes du xxe siècle eussent moins de raffinement en ce qui concerne ces détails de leur parure, que les hommes du temps de Louis XVI ? Et n'était-il pas choquant de voir, sur les chefs-d'œuvre de la grande couture parisienne, des boutons fort laids ou du moins d'une lamentable banalité ? L'idée était excellente ; M. Hamm la réalisa avec une belle énergie, et maintenant les Berr, les Doucet, les Jenny, les Worth, les Premet et tous les autres se fournissent de boutons à son pittoresque petit atelier de la pittoresque rue des Écouffes.

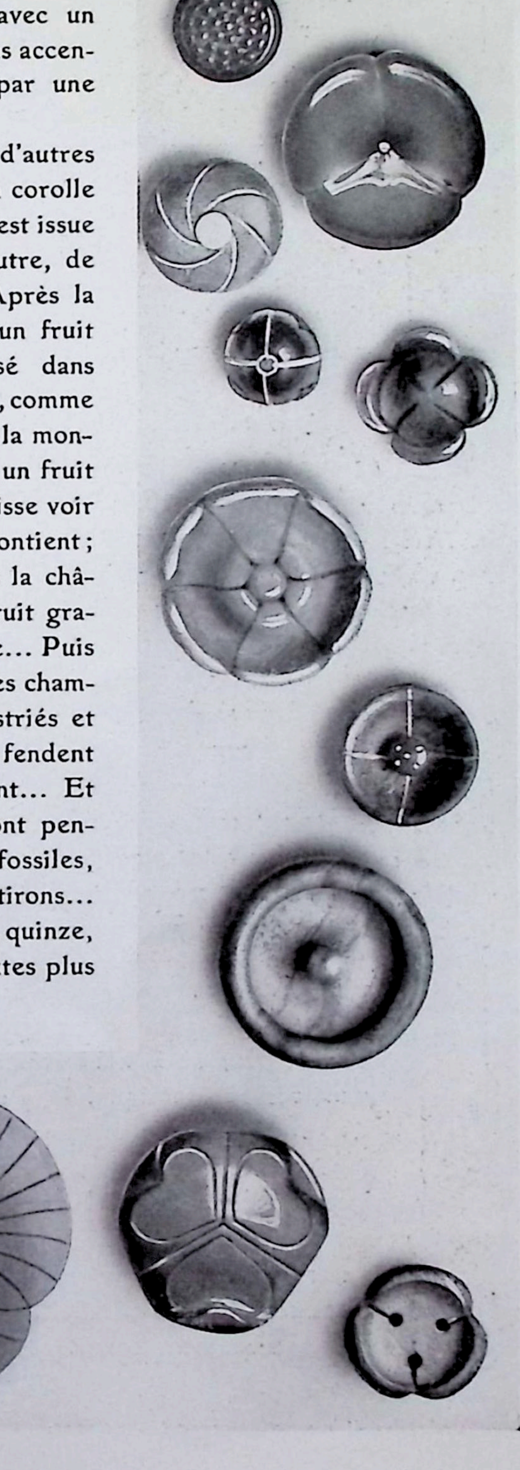
Un millier de modèles différents de boutons qui sont, bien entendu, d'un intérêt inégal, mais dont aucun n'est quelconque et dont beaucoup sont de petites merveilles de grâce et d'appropriation à leur objet, sont nés en deux ans de l'inépuisable imagination de M. Hamm.

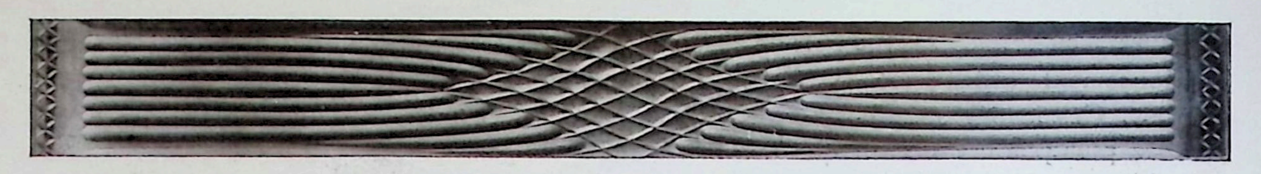
Ils sont en majorité faits de galalithe. Cette substance, tirée de la caséine du lait, est susceptible de prendre tous les coloris ; il en existe dans le commerce des variétés opaques, d'autres translucides, d'autres marbrées ; facile à tourner, à sculpter et à polir, assez dure cependant, agréable au toucher, elle convient parfaitement à la fabrication des boutons et des boucles ou coulants de ceintures. Mais bien d'autres matières sont employées : tous les bois des îles, du cochenille à l'ébène et de

l'amourette au bois d'or, et le bois de Spa, d'un si joli gris fin et doucement satiné; et la nacre, la corne, l'émail sur cuivre... Ces matières se combinent d'ailleurs entre elles : rien de plus plaisant à l'œil que des incrustations de galalithe bleu turquoise ou rose corail dans le gris du bois de Spa. Le travail de ces diverses matières n'est jamais que partiellement mécanique, et beaucoup de boutons sont faits presque entièrement à la main.

Quant à leurs formes, la diversité en est inouïe. Il va de soi que la plupart sont tout bonnement ronds, avec un centre tantôt en creux, tantôt en saillie plus ou moins accentuée ; le bourrelet extérieur se relie au centre par une gorge dont le profil peut varier à l'infini.

D'autres sont allongés en forme de coléoptères; d'autres sont des triangles curvilignes; une série dérive de la corolle à trois pétales de certaines plantes d'eau; une autre est issue de la corolle crucifère; une autre de la rose; une autre, de la gracieuse trompette pentagonale du liseron... Après la fleur, le fruit : un fruit globuleux enchâssé dans son calice desséché, comme une pierrerie dans la monture qui la sertit; un fruit qui se gerce et laisse voir les graines qu'il contient; le fruit hérissé de la châtaigne d'eau; le fruit granuleux de la ronce... Puis vient la famille des champignons finement striés et à demi secs, qui se fendent et se recroquevillent... Et les boutons qui font penser à des oursins fossiles, à de minuscules potirons... Dans chaque série, quinze, vingt variantes, toutes plus





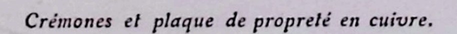
ingénieusement trouvées les unes que les autres. Cette fécondité dépasse l'imagination !

Il faut s'expliquer sur la façon dont M. Hamm s'inspire des formes naturelles. Pour tâcher de donner une idée de celles qu'il crée, on est bien obligé de parler de mûres, de champignons, de roses, de liserons et de coléoptères. En réalité, il n'imite jamais directement la nature. Quand il étudie un objet ou un être vivant, son œil et sa pensée vont d'instinct, aussitôt, à l'essentiel et à la structure intime, au lieu de s'arrêter à quelque détail amusant mais secondaire et superficiel. Un travail d'abstraction se fait d'emblée en lui ; le motif fourni par la nature est bientôt oublié ; l'imagination créatrice et la main qui lui obéit ne travaillent plus d'après le souvenir de l'objet, mais d'après l'« idée pure » de cet objet. En somme, M. Hamm est un platonicien sans le savoir !

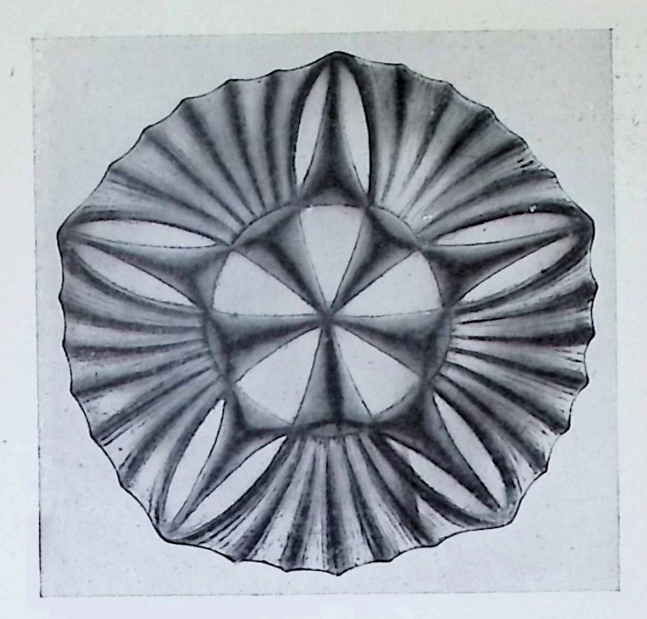
Dans ce monde de l'abstraction se rejoignent les formes animales, végétales et géométriques : c'est pourquoi l'œuvre de M. Hamm comprend de nombreux monstres — on sent bien dans quel sens nous employons le mot. — Mais ces monstres sont si harmonieux que l'on ne songe pas d'abord à le dissocier : il y faut un véritable effort d'analyse, et l'on est surpris de découvrir que dans une épingle à cheveux de corne dont l'unité de structure est parfaite, un bec et des yeux de chouette se prolongent, par la transition la plus simple et la plus naturelle, en deux racines de bambou avec leurs nœuds annelés et leurs stries. Un autre objet sera l'association, accomplie avec un bonheur rare, d'une forme géométrique et d'une forme végétale : telle cette belle sébile de corne où de grands liserons côtelés alternent avec les pointes d'une étoile à cinq rais.

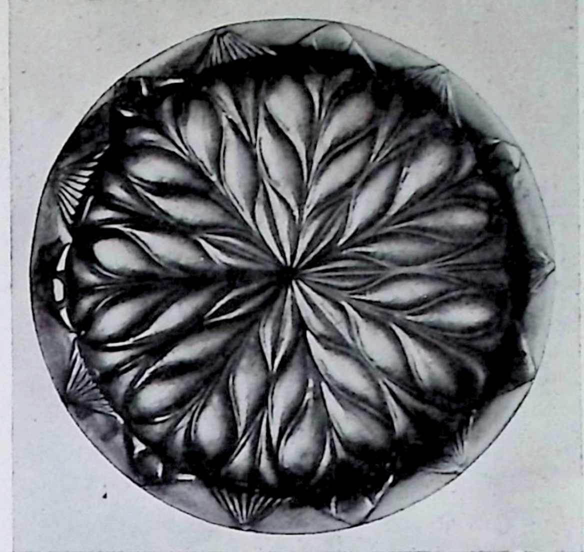
Mais, quand on cause avec cet artiste si sincère, on s'aperçoit que, chez lui, ces réminiscences de formes et le travail de leur association se font souvent d'une façon tout inconsciente. Ainsi, dans cette sébile où nous voyons des liserons, M. Hamm se défend d'avoir voulu mettre autre chose que des formes géométriques ; et dans cette autre, où il nous semble difficile de ne pas reconnaître une rosace gothique, il n'a songé qu'à exprimer une idée d'expansion et de rayonnement de flammes.

Cette conception du décor a, n'est-il pas vrai? un tout autre intérêt et une autre valeur que celle qui consiste à jeter à la diable, sur une surface quelconque, et sous prétexte de japonisme, deux ou trois fleurs ou animaux bien exactement copiés, ou à poser sur cette sempiternelle corbeille faite de six bâtons, trois petites spirales bien gauchement tracées qui sont, paraît-il, des roses ?



Crémones et plaque de propreté en cuivre. J. ET G. BRICARD, fondeurs-éditeurs.

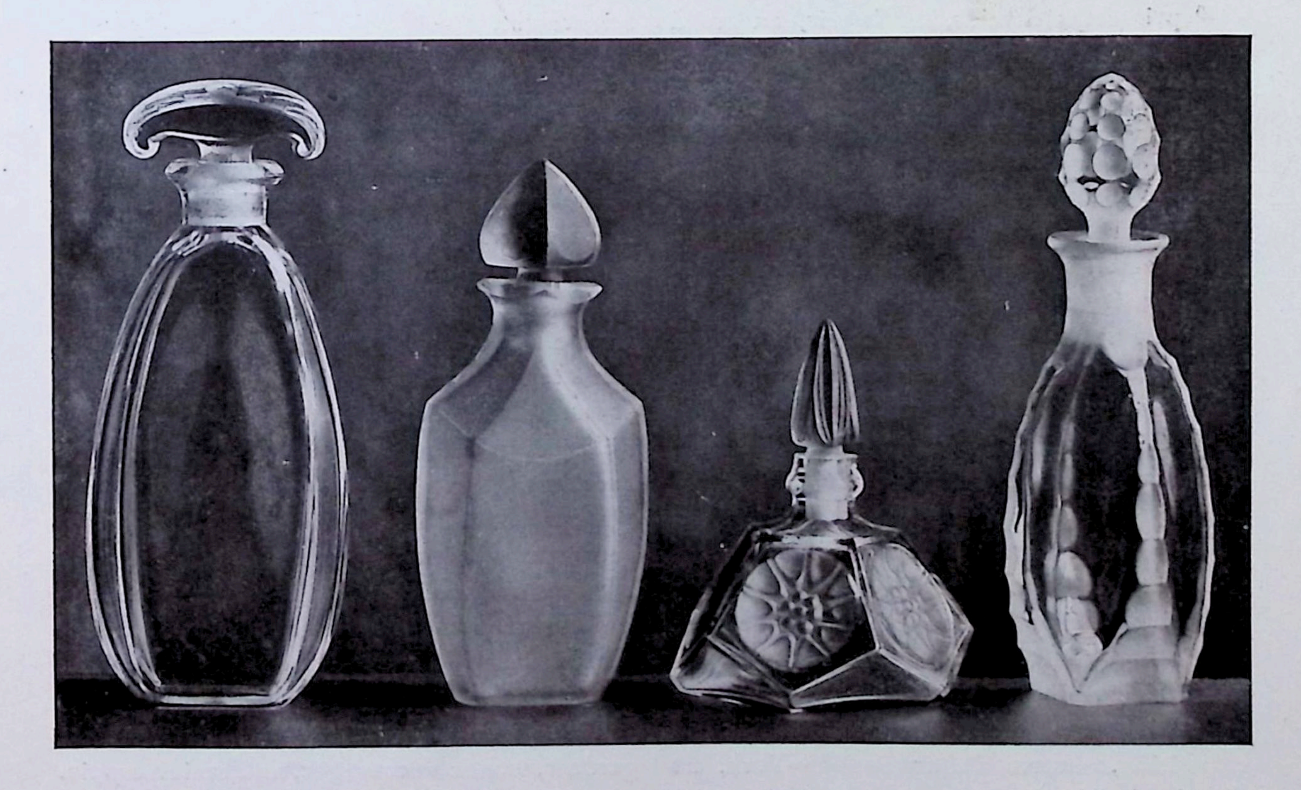




Sébiles en corne ciselée.

Une rare puissance créatrice ; pour concevoir et construire, beaucoup de raison, la raison d'un architecte et d'un géomètre ; puis, pour modeler et orner, beaucoup de sensibilité, une admiration toujours fraîche et frémissante d'enthousiasme, mais qui se refuse à copier, devant les beautés inépuisables que recèlent le monde animal et le monde végétal ; un tact exquis dans le choix des matières et leur mise en œuvre ; une technique impeccable de bon ouvrier passionné pour son métier ; voilà, nous semble-t-il, les éléments de ce beau talent d'artiste décorateur.

Roger de Félice.



Flacons à parfums, en cristal.



Le travail.

JULIEN LEMORDANT
DÉCORATEUR

Le peintre Julien Lemordant a effectué, le printemps dernier, on le sait, un grand voyage en Amérique. Ce voyage a été sensationnel. Les journaux américains nous ont porté les échos de l'accueil respectueux et enthousiaste, fait d'émotion et d'admiration, que nos amis d'outre-mer, de ville en ville, ont fait à ce héros qui venait en apôtre et, hélas ! aussi, en martyr, car la souffrance accompagnait tous ses pas, avec la mission de répandre la bonne parole, parole d'artiste, parole aussi de soldat, et surtout parole de Français, exaltant le génie de la France, ce génie fait de sentiment et de raison, de fierté et de simplicité, et par dessus tout, de haut désintéressement, dont Lemordant était, à son insu, le vivant et magnifique exemple.

A côté de cette mission qui, sans avoir de caractère officiel, était néanmoins encouragée par le haut-commissariat des affaires franco-américaines, des amis avaient préparé une exposition des œuvres de l'artiste. Cette exposition, ouverte d'abord à New-York, est dirigée depuis dans les principales villes des États-Unis, à travers les divers centres d'enseignement.

C'est que nos amis d'Amérique ont, nul n'en peut douter, l'esprit positif et le sens pratique et ils ont parfaitement compris que cet ensemble d'études, de cartons et de décorations fournirait les plus utiles leçons aux jeunes artistes, trop rares encore dans une École où les grandes traditions font nécessairement défaut, qui désireraient se consacrer à la grande peinture murale. C'est donc, en dehors de l'hommage qu'on tenait à rendre, sur ses œuvres, à l'artiste et au soldat, qui affectaient tous deux de s'effacer, un calcul et l'on peut dire un calcul excellent.

Lemordant, sans doute, n'a pas donné encore tout ce qu'on peut attendre de sa pensée dans le domaine de la peinture. L'affreux malheur qui est venu frapper l'admirable artiste sur ce champ de bataille où il offrait à la Patrie le plus douloureux des sacrifices, n'est pas irréparable et ses amis, comme lui-même, gardent, sans se décourager, un dernier espoir. Toutefois, et puisque le destin a infligé un

brusque arrêt, si momentané qu'il puisse être, à sa production, il nous est loisible de la considérer dans l'ensemble qu'elle constitue jusqu'à ce jour, ensemble qui peut suffire, d'ailleurs, à la gloire d'un artiste. Ce sera, à notre tour, l'occasion d'en rechercher les caractères et d'en déduire les enseignements.

Les premiers travaux de Lemordant, si ce n'est tous à peu près, se rapportent à la Bretagne. C'est que Lemordant est Breton et foncièrement Breton. Né à Saint-Malo, il a toute l'énergie et toute la tenacité de la race, cette vaillance et cet optimisme indéfectible qui font bon ménage avec la songerie celtique. Orphelin de bonne heure, le jeune artiste vit disparaître peu à peu, dans des circonstances plus ou moins tragiques, tous les membres de sa famille, tous ceux qui vous constituent un foyer, qui vous entourent d'une atmosphère de tendresse et de bien-être moral.



Plafond du Théâtre de Rennes.

Il prit donc très tôt le goût de la solitude et ce goût développa en lui au plus haut point celui de la méditation. Lemordant vécut ainsi longtemps sur lui-même. Il féconda par la pensée, il enrichit par la lecture ou par des observations attentives et silencieuses sur les êtres et les choses, sa vie intérieure. C'est, nous le savons, ce qui a fait sa force et son originalité dans son art et ce qui a été sa suprême ressource dans les mauvais jours. Dès l'école, cette petite école provinciale de Rennes, où il apprit les rudiments de son métier sous des maîtres envers qui il garde une profonde gratitude, Lemordant, avec cette admirable discipline morale, qui a dirigé toute sa vie, s'impose le devoir d'apprendre, en bon

écolier appliqué, avec la préoccupation de connaître à fond sa grammaire et de tenir son outil bien en main. Trois ans à l'école de Rennes, trois ans à l'école de Paris, et Lemordant, assez sûr de lui pour se mettre désormais à l'œuvre, se réfugie en Bretagne.

Il y est attiré, lui, dans ce pays qui a appelé à lui tant d'artistes, non point comme la plupart d'entre eux, vers la mine pittoresque à exploiter, mais vers la terre natale, l'horizon où se dressent tous les chers souvenirs, le sol fécond et approprié sur lequel seul, lui semble-t-il, sa pensée doit fleurir. Il s'installe donc, toujours dans la solitude, pour ainsi dire entre ciel et mer, au fond d'abord d'un petit village ignoré près de l'anse du Pouldu, Douelan, puis, toujours dans cette partie méridionale du Finistère où se sont fondées tant de colonies de peintres, à la pointe sauvage de Penmarch. C'était bien le coin perdu et désolé qui convenait à son âme solitaire et farouche. Il y entame ses premiers travaux et il a la bonne fortune de trouver, dès ses débuts, une première composition décorative à exécuter : la municipalité de Rennes, qui n'a pas oublié son ancien pupille, lui a confié, en effet, une décoration pour la mairie. Lemordant prend pour sujet : *la Bretagne*. Il se définissait donc entièrement dès le premier jour dans ses caractères essentiels : décorateur et breton. Cela nous reporte à l'année 1901.

Si Breton que fut Lemordant, ce n'était pas chose aisée que de trouver de prime abord l'expression de sa personnalité, de traduire avec une langue bien à soi tout son rêve intérieur à l'occasion d'un pays et d'une humanité qui avaient inspiré avant lui tant d'artistes. Car ce n'est pas d'aujourd'hui que la Bretagne a nourri l'imagination de nos peintres. Des générations se sont succédées et se succéderont longtemps encore sur ces côtes découpées où le particularisme local est assez fort pour conserver les mœurs et les aspects d'autrefois.



Les Déchus.

Mais, surtout, il trouvait, juste avant lui l'expression donnée par deux intelligences supérieures qui ont traduit toute la grandeur, soit humaine, soit pittoresque, de la Bretagne avec de tels accents qu'on pouvait hésiter à s'engager sur la même voie après elles. Je veux nommer Charles Cottet et Lucien Simon. Et ces noms, inséparables lorsqu'il s'agit de la Bretagne, ne s'imposent-ils pas à propos de notre Lemordant? Car il était inévitablement conduit au début, à s'appuyer sur de si fortes et de si précieuses directions, il ne pouvait échapper au prestige exercé par ces deux hautes cons-



L'Automne.

ciences artistiques, l'une, si profondément humaine dans son lyrisme subjectif, qui exaltait l'existence tragique des populations maritimes, et jusqu'à la nature et aux éléments qu'il associait à ses émotions intérieures; l'autre, si clairvoyante dans cette extraordinaire vision objective, qui fixait avec une palette d'une saveur inconnue, en traits décisifs et vigoureux, le portrait inoubliable de la race dans son exotisme quasi-oriental. Mais si Lemordant subissait alors cette influence, ceux-ci avaient immédiatement deviné en lui ce que promettait cette riche nature ardente et réfléchie qui, sans tarder, devait faire épanouir sa propre floraison. Et ce furent, en effet, Lucien Simon et Charles Cottet qui, dès l'apparition de Lemordant aux Salons, patronèrent leur jeune camarade.

Cette première apparition date de 1906, au Salon d'Automne. Lemordant y présente toute une série de sujets épisodiques ou de simples études : *Barque en perdition; Grosse mer, soleil d'hiver; En attendant les courses de chevaux;* ou tels dessins ou aquarelles comme *la Vieille, Vieux pêcheur, Marin,* travaux analytiques et descriptifs par lesquels on sent qu'il apprend son pays et ceux qui l'habitent, qu'il cherche aussi son métier, sa manière propre de l'exprimer, détaillant la Bretagne, sous chacun de ses éléments individuels. Cottet et Simon n'avaient-ils pas débuté ainsi?

C'est la période analytique qui se présente



Marins tirant un câble.



Marins portant un mât (Partie de gauche).

inévitablement à l'aube de toute carrière d'artiste.

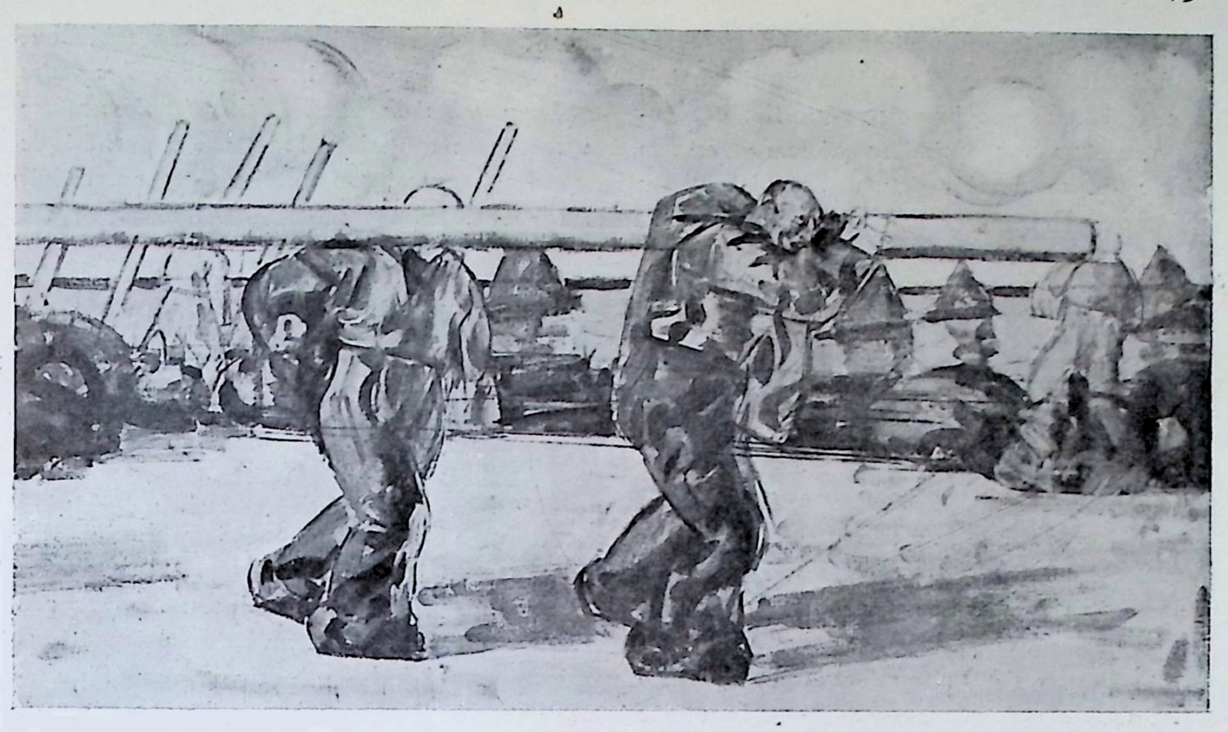
Déjà, cependant, si des analogies pouvaient être notées entre les caractères des envois de Lemordant et ceux de ses deux aînés, on pouvait remarquer une tendance particulière à associer l'homme aux éléments, d'une façon plus explicite peut être que chez eux, avec des préoccupations atmosphériques, nées sans doute de l'attrait exercé sur sa génération par les méthodes et la vision des maîtres impressionnistes.

Cette exposition était suivie, en 1907, au même salon d'automne, de l'envoi d'importants fragments d'un vaste ensemble décoratif.

Ces envois restent d'autant plus instructifs qu'ils remontaient à quelques années antérieures, puisqu'ils avaient été entrepris dès 1903 pour être achevés en 1905. C'est l'ensemble qui lui fut commandé, fortune rare après son premier essai, par le propriétaire de l'Hôtel de l'Épée, à Quimper.

Je n'ai pas à m'étendre sur cette vaste décoration qui a été étudiée ici même au moment où elle venait de paraître. Rappelons seulement qu'elle mesurait 54 mètres de large sur 2 m. 80 de haut. Quelle magnifique surface offerte à ces jeunes et vaillantes brosses! Lemordant y peignit sa Bretagne dans son rude et simple décor de mer, de ciel, de sables et de vents : « *Dans le vent; la Mer; les Goémons; le Phare*, et dans le pittoresque piquant de ses mœurs locales : *Scènes de pardon*. Quel charme imprévu de nature, quels souffles vivifiants, imprégnés de l'odeur salubre de marée, semblent traverser l'étendue, troussant les jupes d'incarnat sombre, secouant les brides multicolores qui attachent sous le menton les petits casques des bigoudaines, soulevant les sables, animant, comme une puissance supérieure ce grandiose panorama !

Par bonheur les travaux se suivent, comme si, hélas! le sort voulût précipiter cette carrière à laquelle il devait infliger un si brusque et si injuste arrêt. On demande à Lemordant un ensemble décoratif pour la mairie de Pontoise. En construction avant la guerre, elle est restée inachevée et les compositions de Lemordant attendent le jour d'être marouflées sur les parois qui leur sont destinées. Cette fois, nous sortons de la Bretagne. Nous entrons dans un ordre d'idées plus général. Sans doute il y aura bien lieu de localiser la scène, mais, ici, ce sera par l'action, peut-être par le décor et, dans tous les cas, non plus par les types, qui n'offrent rien de particulier dans leur caractère et dans



Marins portant un mât (Partie de droite).

leur costume. C'est, pour Lemordant, un nouveau pas à faire, une nouvelle école, car cette étape l'amène à des généralisations plus larges, à des abréviations plus expressives, à cette qualité maîtresse qu'il annonce dans son talent dès l'origine et qui s'appelle : *le style*.

Avec quelle compréhension rapide de son nouveau sujet notre artiste se met à l'œuvre, avec quelle ardente curiosité, avec quelle sensibilité toujours en éveil il entre dans cette nouvelle atmosphère de houille et de fumée! *Le Travail; la Construction; les Débardeurs; le Wagonnet*. Après Constantin Meunier, après Brangwyn, à qu'il il s'apparente en cette circonstance, Lemordant dégage plus nettement sa forte personnalité. Pour s'en convaincre, il suffit de voir ses dessins. Quels beaux accents mâles et expressifs, tracés avec un fusain largement écrasé, en traits simples, abrégés, hardis, décisifs qui font penser à la manière robuste et colorée d'un Daumier. La forme y est inscrite avec vigueur dans ses arabesques et dans ses volumes. Lemordant est là complètement affranchi. Son nom est désormais signé en toutes lettres sur chacune de ses productions.

Maintenant, c'est à Boulogne-sur-Mer qu'on appelle ce vaillant couvreur de surfaces qui peint si bien les gens de la mer. On lui demande une décoration pour la salle du Syndicat des pêcheurs. C'est ici 21 mètres de toile sur 2 m. 90 de haut. Notre artiste n'en est pas effrayé. Au contraire. Il semble n'être bien à son aise que lorsqu'il a beaucoup d'espace à remplir. Encore un vaste panorama maritime, mais, avec sa couleur locale et le joli rythme de ses *Porteuses*, aux petits bonnets blancs, qui s'avancent d'un pas régulier, chaussées de leurs lourdes bottes, à travers la plage inondée et miroitante.

Voici, pourtant, une note nouvelle, car il n'y a pas de solution de continuité dans sa production. Cette fois, c'est à Douai qu'on sollicite Lemordant. C'est un particulier, intéressé par toute cette belle série de travaux, qui a l'heureuse idée de lui confier sa maison. Lemordant y peint trois sujets qui l'entraînent une fois de plus à des conceptions plus générales. Lemordant a choisi, en effet, un de ces thèmes éternels, de ces éternels lieux communs, qui ont fait la joie des maîtres et qui feront indéfiniment la nôtre, parce qu'ils sont de tous les âges et restent perpétuellement nouveaux pour chaque génération de l'Humanité : Ce sont les *Saisons*. Lemordant n'a que trois panneaux à peindre; il choisit donc les trois plus clémentes et il nous montre, dans ses

harmonies, qui sont toujours d'une franchise audacieuse et d'un éclat sans pusillanimité, une fraîcheur, une jeunesse nouvelle, cet entrain, cette verve optimiste qui marqueront la féerie de sa dernière œuvre : le plafond du théâtre de Rennes.

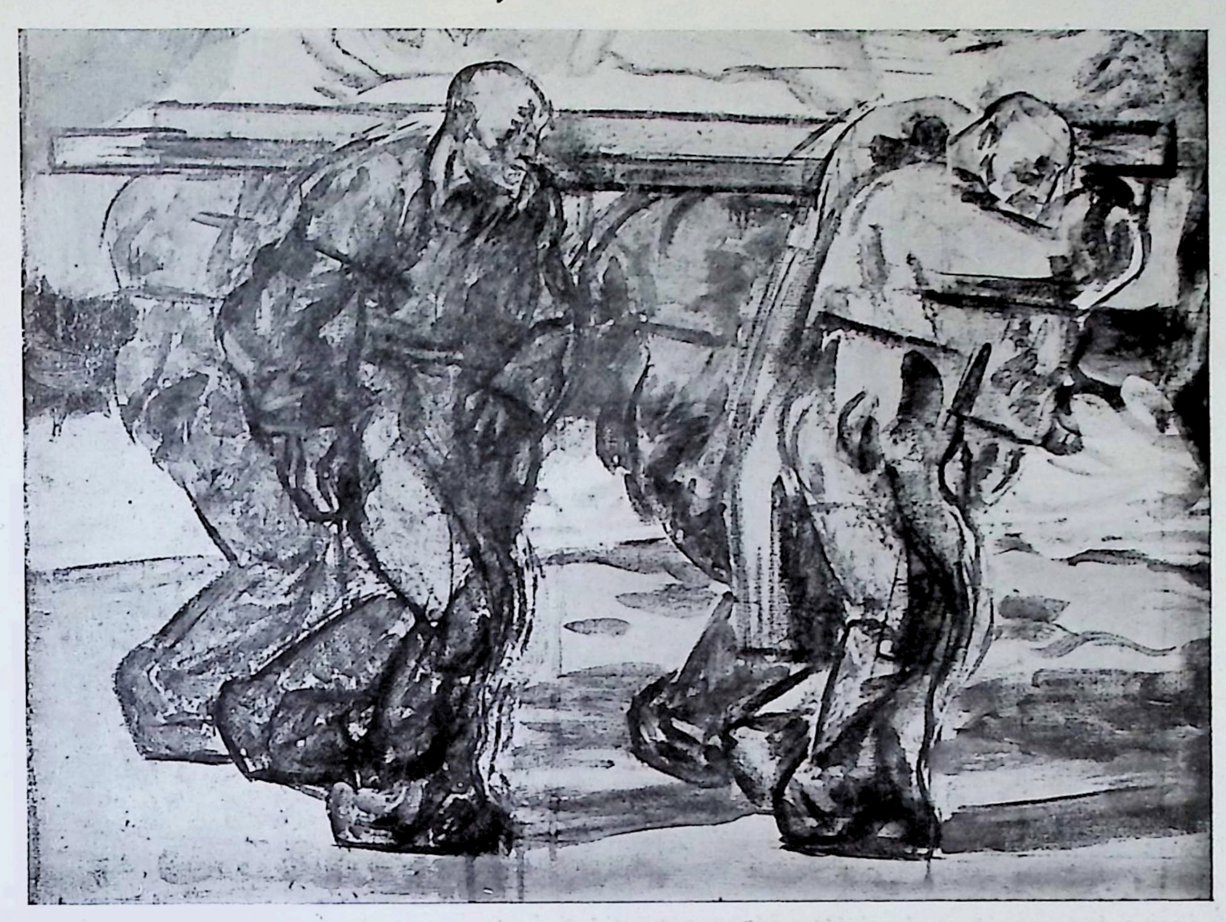
Au tour ensuite de Paris. Le Syndicat des pêches formait le projet de s'installer dans une demeure définitive qui lui fût propre. Il y faut une décoration. On s'adresse immédiatement à Lemordant. Il est le décorateur-né, des grandes scènes maritimes. Le Syndicat des pêches de Paris ne peut être au-dessous de celui de Boulogne. On offre à Lemordant, quatre panneaux de 7 mètres de large sur 3 mètres de haut. Quelle occasion admirable de revenir au programme primitif, de célébrer les actes de ces gens de la mer, dont les moindres gestes ont une allure si héroïque. *La Mer*, tout simplement, tel est donc le thème choisi, qui se subdivise en quatre tableaux, trois consacrés au travail, à l'action. *Les filets; Pêcheurs portant un mât; Pêcheurs tirant un câble*; le troisième rappelant l'inévitable pathétique de ces existences, que Charles Cottet a traduit si souvent, les angoisses silencieuses et les détresses résignées : *Le cadavre*.

Je viens d'évoquer le nom de Cottet et Lemordant n'en rougirait pas, car il garde pour ce cher et grand ami, une gratitude extrême. Cependant, je dois bien le reconnaître, ici, Lemordant ne réveille le nom d'aucun de ses prédécesseurs. Il est entièrement lui-même, dans son dessin âpre et mordant, dans ses harmonies sobres, dans le choix limité des tons, mais qui ne redoutent pas, à l'instar des Japonais ou des impressionnistes, des accords francs d'une belle violence. Ce sont des visions vraiment magistrales que ce spectacle, pourtant bien simple, de marins tirant un câble, ou, ailleurs, portant un mât. Et cependant, regardez ! Ici, le torse nu, les épaules élargies, la tête baissée sous l'effort, cette troupe à une si fière attitude, qu'elle fait penser à ces foules de captifs tirant des chars dans les bas-reliefs babyloniens et égyptiens. Quant au dernier paragraphe de ce chapitre sur la vie maritime, Lemordant l'a écrit avec une véritable grandeur. Ce cadavre de noyé, le torse nu, que portent deux camarades, est traité comme une scène du Calvaire, avec le sentiment poignant d'une descente de croix. Et la tonalité même des accords ajoute une note douloureuse plus aiguë à cette scène de deuil.

Ce qu'il y a de particulièrement intéressant à ce moment, qui serait le moment suprême de cette carrière, si nous ne savions



Marins tirant les filets.



Le Cadavre (Groupe de gauche).

qu'elle ne peut être encore finie, mais qui en est, dans tous les cas, l'apogée, c'est que, à côté de cette suite grave, austère, quasi-religieuse, Lemordant entreprend une autre décoration importante qui en est comme la contre-partie. C'est le plafond qui lui est commandé pour le théâtre de Rennes.

Car ici, plus de deuil, plus de tristesse, plus de peines, plus de labeur ! Ce qu'exalte aujourd'hui le peintre avec sa fanfare de sonorités les plus fraîches et les plus claires, avec cet optimisme inaltérable du génie celtique, ce sont les joies de la vie, la jeunesse, la beauté, l'amour.

Des couples enchaînés par les mains, beaux gars à la veste courte, au gilet brodé, au chapeau enrubanné, belles filles aux coiffes papillonnantes, aux collerettes ailées, dans le riche bouquet de leurs jupes multicolores qui s'enflent au souffle de leur ronde échevelée, serpentent en une immense farandole, au son d'un joueur de biniou, au milieu d'un ciel de rêve qui est, sans nul doute, le paradis rêvé, sur le pont glissant de leurs barques ou sur les haubans de leurs vaisseaux, par le peuple songeur des pêcheurs et des matelots de Bretagne.

Quelqu'un a prononcé le nom de Watteau devant cette féerie de couleur et de lumière. Si paradoxale que cette comparaison puisse paraître au premier abord, elle n'en offre pas moins une observation judicieuse. C'est qu'ici, comme chez le divin charmeur de l'*Embarquement pour Cythère,* dans ce beau rêve d'amour dans le ciel breton, la poésie est faite de tous les éléments de la réalité. Nul n'est plus vrai, de vérité vivante, que le moindre des « donneurs de sérénade et des belles écouteuses », des pèlerins passionnés qui traversent l'Éden somptueux de Watteau. Ce qui fait l'éloquence persuasive de cet incomparable poète, la chaleur communicative de son lyrisme ardent et discret à la fois, Lemordant le sait bien, lui qui a si bien fait comprendre Watteau à nos amis d'Amérique, c'est cet amour profond de la



Le Cadavre (Groupe central).

vérité, ce respect absolu de la nature, cette curiosité insatiable à saisir toutes les formes, toutes les attitudes, tous les gestes, toutes les expressions de la vie. Ce rêveur et ce fantai-



LE PORT

Supplément à Art et Décoration.

Albert Lévy, éditeur-gérant



Le Cadavre (Groupe de droite).

siste est le plus vrai des peintres. Et c'est en quoi Lemordant, épris de vérité avec passion, qu'il s'agisse de scènes de réalité émouvante de la vie maritime ou de ce gai feu d'artifice de

lumière et de couleur dans un ciel imaginaire d'amoureux bretons, peut être considéré, en la circonstance, comme un arrière-petit-neveu du grand enchanteur.



Tête de marin (Dessin).

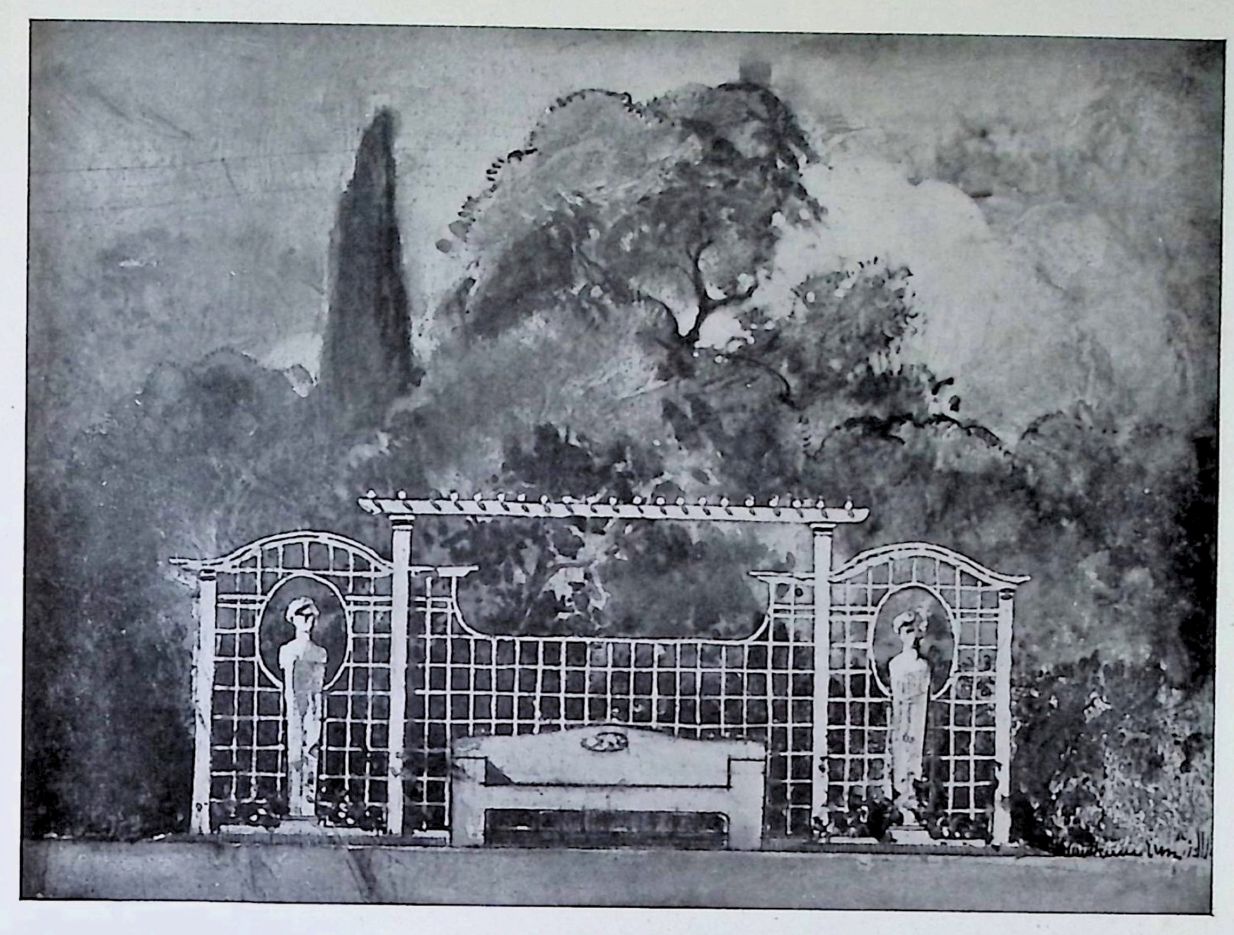
Ces deux dernières grandes œuvres de *la Mer* et du plafond de Rennes, qui s'opposent en un si singulier contraste, couronnent donc provisoirement l'évolution artistique de Lemordant. Comme on l'a vu, le cycle de ses travaux se poursuit et se développe logiquement, dans une progression continue, s'élevant du particulier au général, et se dégageant de l'analyse pour arriver à des conceptions toutes synthétiques ; elles ont imposé à son œuvre ce sceau, qui en est la consécration suprême, du style. Ce simple mot, qui dit à notre pensée tant de choses, exprime seul, en effet, dans sa concision, l'impression dernière qui reste de l'examen de cet ensemble décoratif ; il nous dit sa tenue, son originalité, sa gravité et sa grandeur.



Tête d'ouvrier (Dessin).

Lemordant s'est enfermé, depuis, dans la profondeur de la vie intérieure. Ce qu'il y a de magnifique en cette âme fière de héros qui n'a pas voulu céder devant le sort et qui a su être plus fort que le malheur, c'est que son activité intellectuelle et morale s'est décuplée. Il vit et agit, éclairé par la lumière, inextinguible celle-ci, de la conscience. Le vœu de tous les nombreux amis qui l'aiment et qui l'admirent est que celle du grand soleil ne tarde plus à luire à ces pauvres chers yeux martyrs, miroirs si transparents de la grande fantasmagorie de la nature. Que ne peut-on attendre, pour l'avenir, de cette pensée, mûrie par la douleur, le sacrifice et l'abnégation, plongée dans la nuit, hélas ! propice aux longues méditations ? L'œuvre future, qui fermente en cette âme, nous la verrons un jour. Gardons-en le ferme espoir.

Léonce Bénédite.



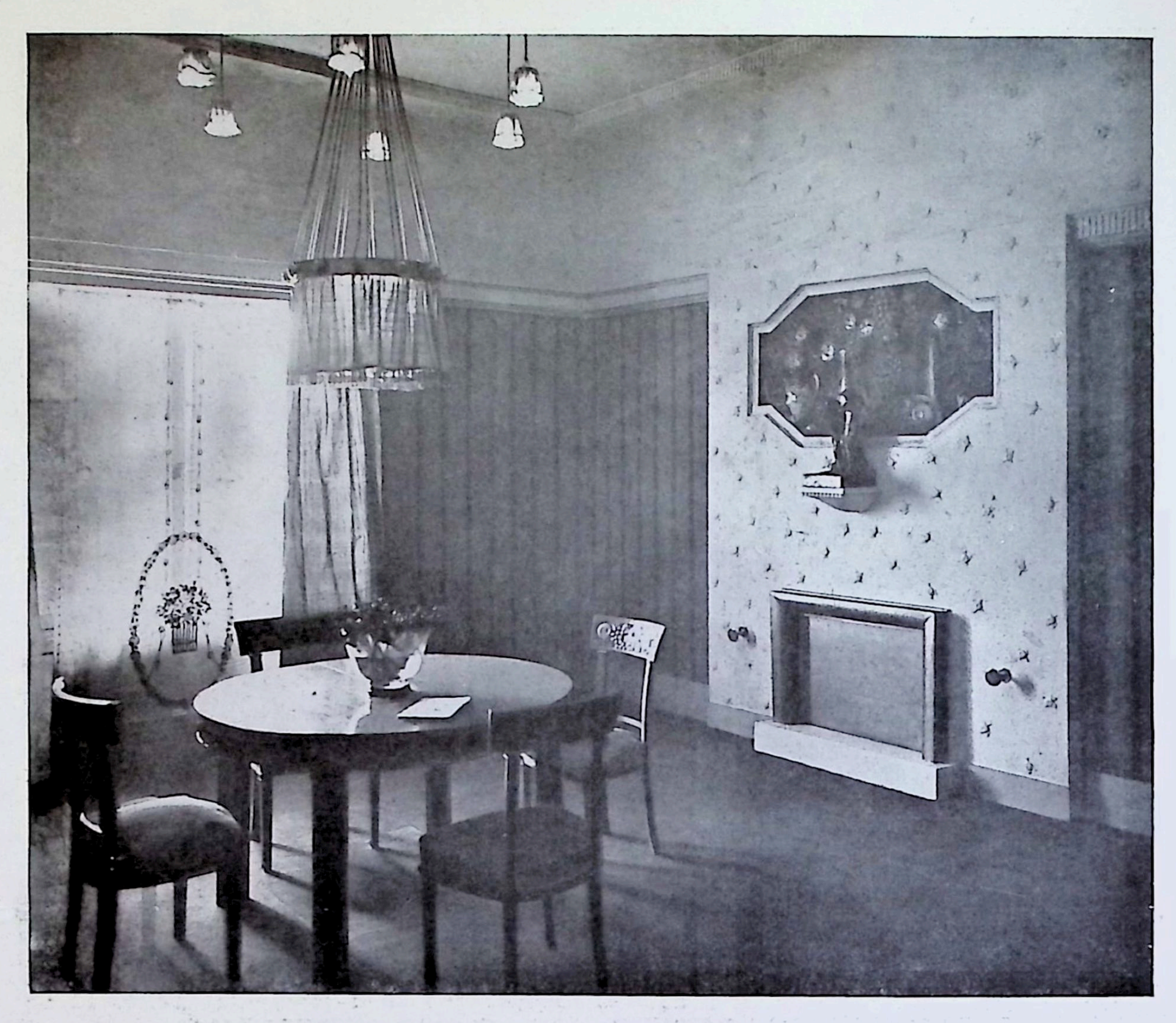
Portique et banc de jardin. HENRI TAUZIN.

LES ARTISTES DÉCORATEURS MORTS PENDANT LA GUERRE

Les Artistes Décorateurs ont eu la pieuse pensée de réunir pendant deux semaines, dans une des plus belles salles du Pavillon de Marsan, quelques œuvres de leurs « morts de la guerre » : vétérans des luttes pacifiques qui s'en sont allés dans les jours sombres où ils ont pu douter de ce qui avait rempli toute leur vie, jeunes camarades arrachés de leurs ateliers par l'appel aux armes et tombés dans l'accomplissement de leur nouvelle mission.

Ce n'est pas une exposition rétrospective destinée à soumettre au jugement du public les tendances d'un groupe ou les résultats d'un plus ou moins long labeur. C'est une démonstration de reconnaissance et d'amitié d'où toute théorie est absente, un arrêt ému devant des tombes fraîches, un hommage aux disparus, à l'heure où l'on se compte et où l'on serre les rangs.

Dans des vitrines, sur les murs, voici quelques souvenirs des aînés : dessins de meubles, de tissus, de céramique, de bijoux, où se reconnaît le goût délicat d'Edme Couty, nappe de dentelle et filet brodé, composés par Mezzara, qui fut un ardent apôtre de l'art décoratif moderne; bronzes incrustés d'argent et patinés par l'habile main d'Henri Husson. Lucien Bonvallet, qui cherchait dans la flore de nos campagnes et dans les coquillages de nos côtes, un décor en harmonie avec la forme qu'il



Salle à manger. HENRI TAUZIN.

martelait, Frank Scheidecker, qui, découpant une arabesque végétale dans une lame de cuivre ou de métal blanc, contribua, par les moyens les plus simples, à introduire un peu de beauté dans des objets d'usage journalier, Marcel Delon, beau peintre-verrier, formé à l'école des vieux maîtres, Eugène Feuillâtre, qui avait quitté pour les devoirs obscurs de la territoriale, la pratique de tous les raffinements de l'émaillerie, sont représentés ici par des œuvres où ils avaient mis tout leur talent et tout leur cœur. Malgré la diversité des techniques, elles ont un air de parenté. Elles marquent une étape ; elles resteront comme des témoins des années proches où nos décorateurs cherchaient par la probité parfaite du métier et l'étude de la nature — poussée parfois jusqu'à une imitation presque littérale, — à se libérer des formules usées.

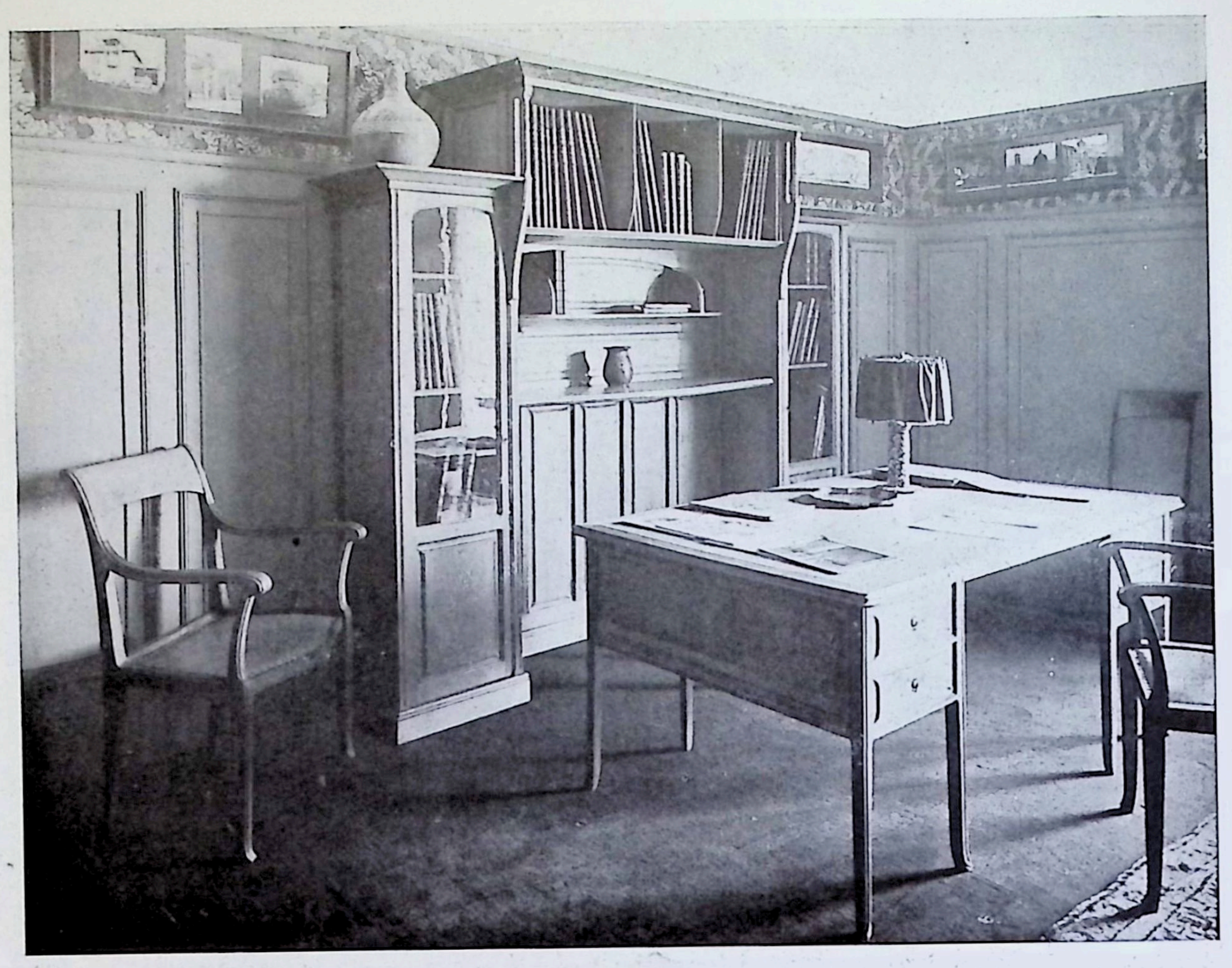
Parmi les jeunes artistes qui continuaient avec un goût nouveau cet effort de libération, trois des plus distingués ont disparu avant d'avoir pu tenir toutes leurs promesses : Henri Tauzin, Maurice Quénioux, René Bertaux.

L'architecte Henri Tauzin, officier d'administration du génie, est mort à Lyon, le 11 octobre 1918, d'une grippe infectieuse, dans sa trente-neuvième année. Il était fils d'un peintre paysagiste. Élève de Pascal à l'École des Beaux-Arts, Tauzin obtint le premier second grand prix en 1904, prit son diplôme l'année suivante et ne tarda pas à manifester une véritable personnalité dans une suite de travaux très variés : un hôtel particulier à Meudon, la maison d'un médecin à Melun (reproduite dans *Art et Décoration* en 1910), le café Kerneis à Royan (1911), la transfor-



Entrée d'une maison, à Neuilly. H. TAUZIN.

mation de la villa de M. Nocard à Neuilly, une usine à Aubervilliers, les stands de la maison Piver aux Expositions de Londres, de Bruxelles et de Turin... En 1913, il installa au Pavillon de Marsan le deuxième Salon des industries féminines, sous une élégante pergola dont les treillages blancs soutenaient des fleurs et participa par des envois remarqués à l'Exposition des Jardins. Mais c'est surtout par sa collaboration avec Boileau dans la construction

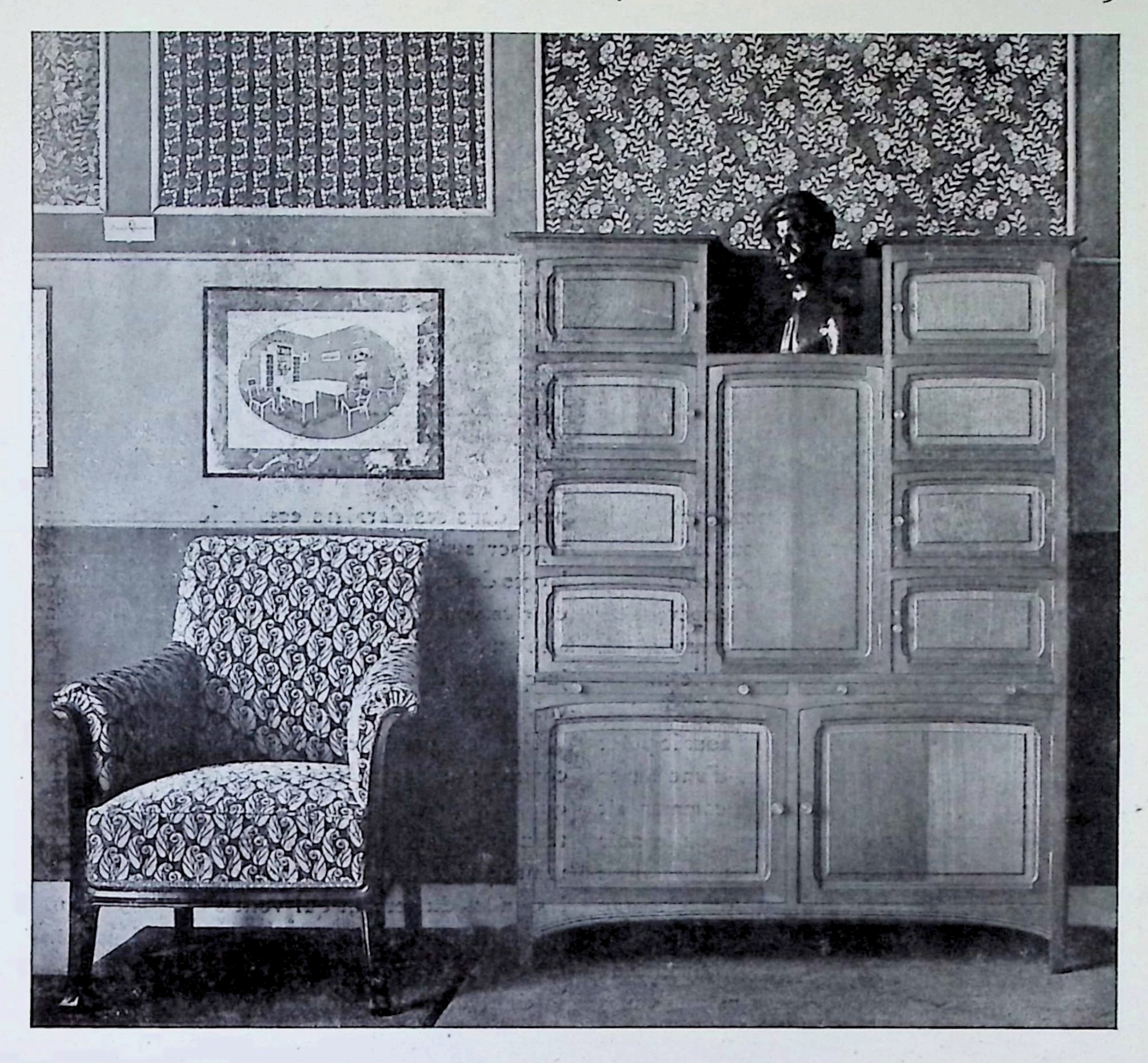


Mobilier de Bureau. MAURICE QUÉNIOUX.

de l'Hôtel Lutetia (1908-1910) que Tauzin s'était fait connaître. On voit, dans cette immense bâtisse, une exubérance de silhouettes, de saillies, de mouvements, qui peut choquer un goût sévère et contre laquelle semble protester la correcte, fine et sobre façade bâtie, en 1912, par Sorel sur la rive opposée du boulevard Raspail. Mais on y voit aussi, une vraie jeunesse, une imagination neuve, un enthousiasme, pour la réalisation d'un grand programme très actuel, une sorte de joie de construire trop rare aujourd'hui.

D'œuvre en œuvre, Henri Tauzin affirmait son goût pour une décoration plus sobre, des lignes plus fermes et pures. Cette évolution est sensible dans ses dernières maisons, celles de l'avenue du Président Wilson (1913) et de la rue Froidevaux (1914-1919) ainsi que dans ses décorations intérieures, toujours étudiées avec le plus grand art. Il était de ceux sur qui l'on pouvait compter pour aider au triomphe du mobilier moderne qui ne sera possible qu'avec l'acquiescement et la complicité des architectes.

Maurice Quénioux eût été quelque jour pour des architectes tels que Tauzin, un précieux collaborateur. Il a disparu à l'âge de vingt-neuf ans, quinze jours avant l'armistice. Fils de l'inspecteur général qui s'est dévoué avec la passion que l'on connaît à la réforme de l'enseignement du dessin, Maurice Quénioux était entré à quatorze ans dans l'atelier du ferronnier Émile Robert, tout en réservant une partie de ses journées aux cours de l'École des Arts Décoratifs. Il reçut ensuite dans dans la même École le fécond enseignement de Félix Aubert à qui l'attachait une profonde affection. Après son service militaire, il passa un an dans l'atelier d'Émile Gaillard et trois dans celui de Tony Selmersheim. Cet apprentissage si complet, où la pratique des métiers s'alliait à la culture générale, développa en lui les plus heureux dons. Il avait un bon sens aimable, de l'esprit, une ima-



Meuble classeur, buste, fauteuil, aquarelle et étoffes. MAURICE QUÉNIOUX.

gination fraîche, tempérée par un sens précoce de la mesure, une élégance naturelle. Il a marqué de son goût quelques meubles très simples qui doivent toute leur parure à la justesse des proportions, à la pureté des formes, à la parfaite entente des exigences de la menuiserie et il a obtenu un vrai et légitime succès avec une suite de tissus imprimés qu'édite Cornille, cretonnes ou velours, d'échelle moyenne, d'une fantaisie discrète et de bon aloi.

Mais la carrière de décorateur de Maurice Quénioux ne fut guère plus longue que sa carrière de soldat. Il avait vingt-cinq ans au mois d'août 1914. Mobilisé comme sous-lieutenant dans un régiment d'infanterie, lieutenant quelques mois plus tard, il tombe, grièvement blessé, au bois de Mortmare, le 1er décembre. Inapte à l'infanterie à la suite de cette blessure, il demande à servir dans l'aviation. Blessé une seconde fois, deux fois cité comme pilote, il est inscrit en juin 1916, au tableau de la Légion d'honneur... Ceux qui l'ont vu, en convalescence entre deux blessures, ou en permission entre deux vols, savent avec quel stoïcisme souriant il avait, comme tant d'autres, fait le sacrifice de sa vie. Le 26 octobre 1918, il part en reconnaissance, avec son escadrille de chasse — dont ce devait être la dernière sortie — et se perd dans les brumes de l'Escaut.

René Bertaux est mort, lui aussi, dans l'accomplissement de sa mission. Un éclat d'obus le foudroya, le 28 juin 1917, tandis



Paysage. RENÉ BERTAUX.

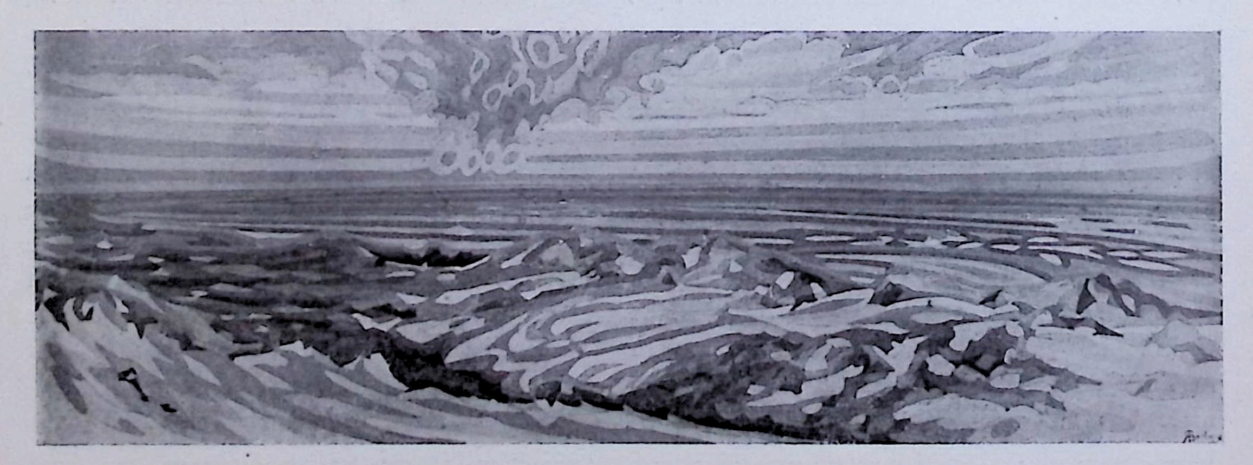
qu'il exécutait un travail de camouflage, au col de la Schlucht. La vie avait eu pour lui peu de sourires. Son rapide passage à l'École des Arts Décoratifs avait été à peu près inaperçu. Il s'était formé seul et sans maître, consacrant à la peinture les loisirs que lui laissait le métier de dessinateur de modes.

Son ami Auguste-Henri Thomas nous le peint comme une âme droite et fière, d'une haute délicatesse. A l'heure où la mode commençait à abandonner les couleurs claires, où le noir revenait sur la palette des peintres, où il ne semblait pas possible d'aller plus loin que Signac et que Cross dans la traduction de la lumière colorée, Bertaux a eu l'originalité de poursuivre la tentative de ces maîtres, mais avec des moyens nouveaux où il cherchait l'expression de sa sensibilité personnelle.

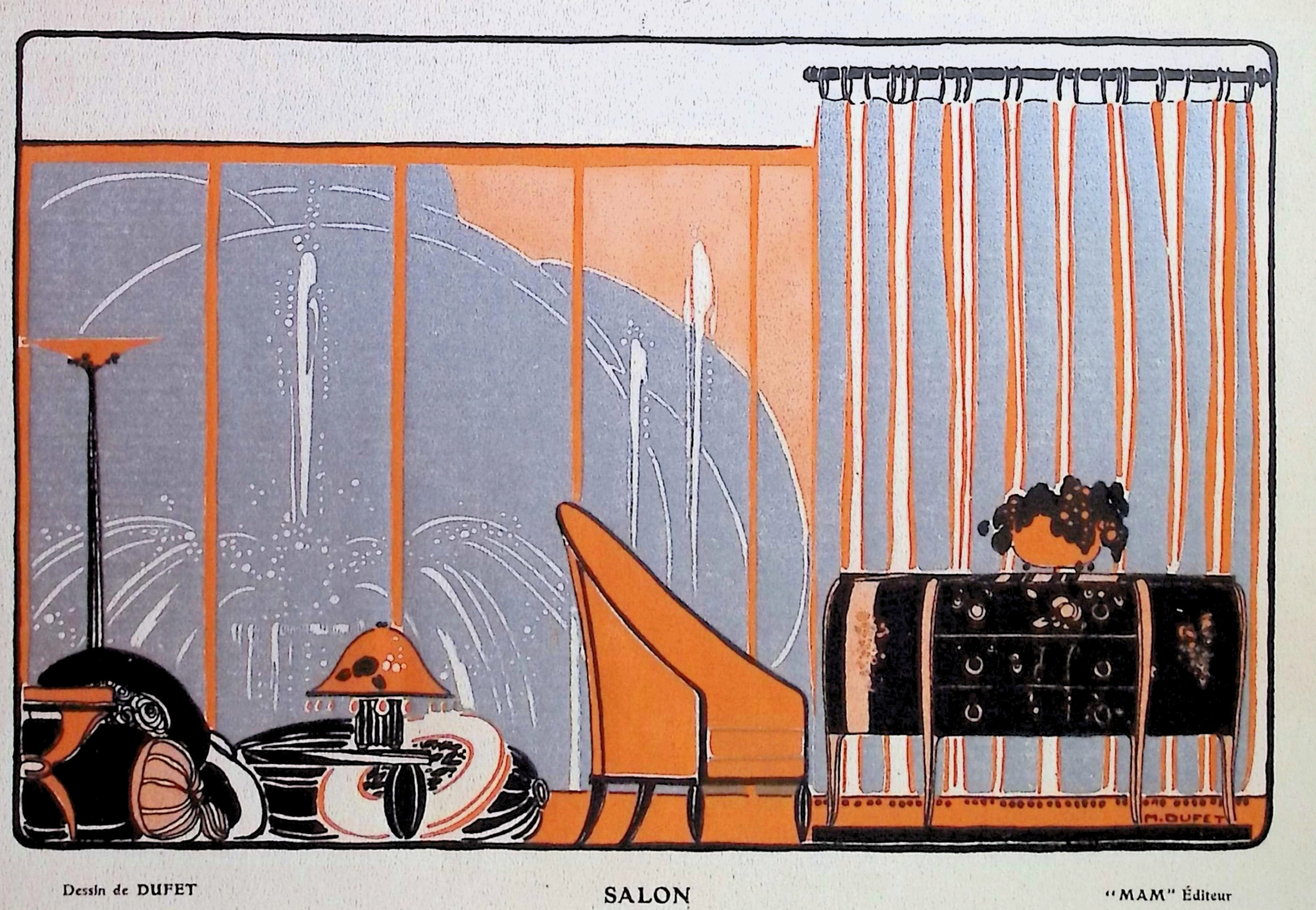
Au lieu de peindre comme les « néo-impressionnistes » par petites touches de couleurs pures qui se mélangent à distance, il avait pris, dans ses derniers essais, le parti de juxtaposer sur la toile des coulées plus ou moins larges de couleurs unies, de formes très variées et très voulues, dont les contrastes s'accusent au lieu de s'atténuer à mesure que l'on s'éloigne jusqu'à la distance d'où un œil normal peut voir d'ensemble un tableau.

Par ce procédé qui déconcerte d'abord comme tous les procédés très apparents, mais qui n'avait rien d'arbitraire ni de définitif, Bertaux était parvenu à rendre avec une puissance remarquable, l'éclat intense d'un ciel profond, les ondes du terrain qui vont s'élargissant jusqu'à l'horizon et les perspectives les plus lointaines. Les vastes espaces, la mer, les luttes du soleil et des nuées étaient pour lui un enchantement. Ces spectacles qu'il notait d'abord dans de fines gouaches, il avait l'ambition d'en traduire la grandeur dans des pages décoratives toutes vibrantes d'une douce clarté.

LÉON DESHAIRS.



Marine. RENÉ BERTAUX.



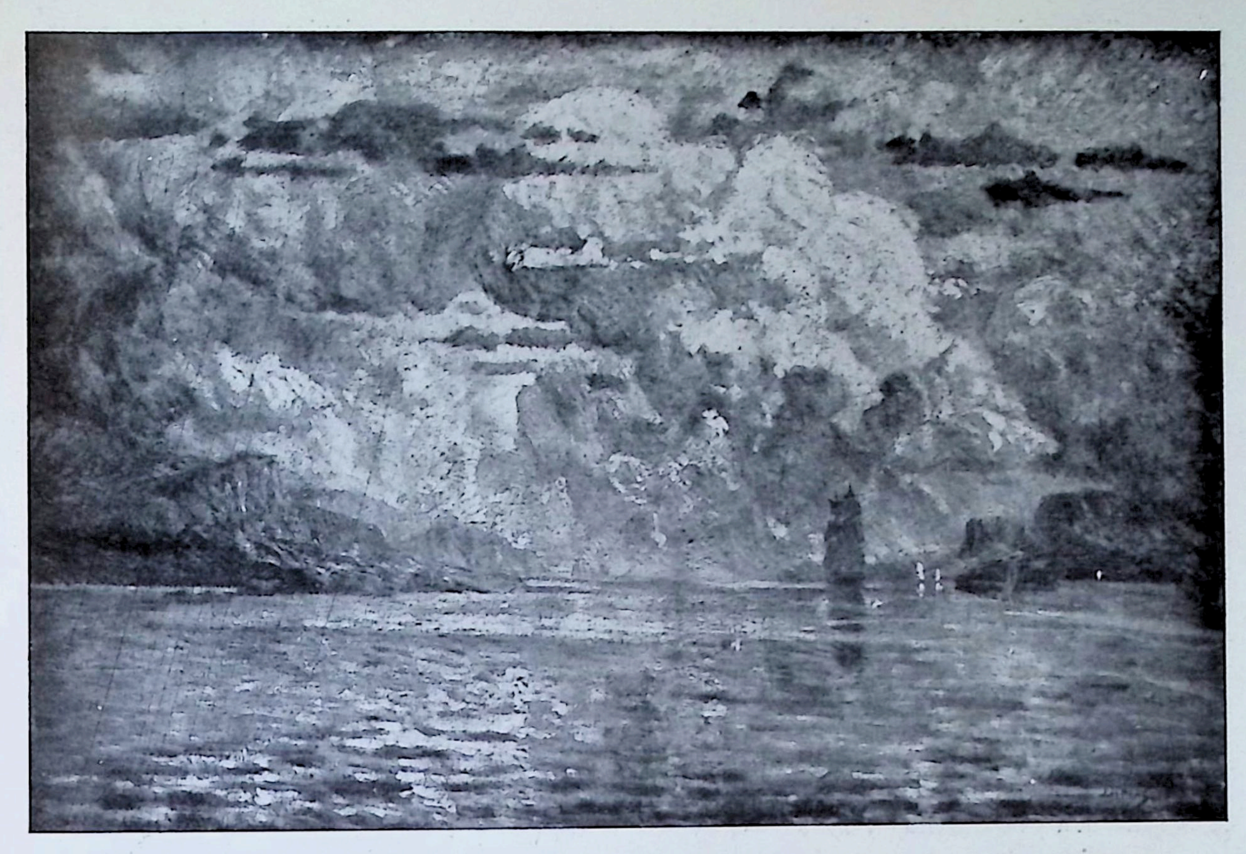
Dessin de DUFET

SALON

"MAM" Éditeur

Supplément à *Art et Décoration*.

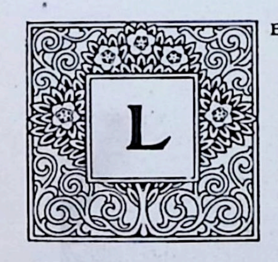
Albert Lévy, éditeur-gérant



Le Fjord. EDWARD DIRIKS.

LE SALON D'AUTOMNE

I. — LA PEINTURE ET LA SCULPTURE



Le douzième Salon d'Automne a été inauguré, le 31 octobre, dans la fièvre d'une installation hâtive et parmi le tumulte des opinions contradictoires. Il est remarquable que dans le jugement du public, cette institution ne vieillisse point et ne perde rien du renom de hardiesse et de combativité que lui valurent les tendances premières de ses fondateurs. Mais toutes rumeurs apaisées, il faut bien reconnaître que le Salon d'Automne ressemble moins à un champ de bataille qu'à une académie, — j'entends une académie comme celles du quartier Montparnasse, où maint élève turbulent brûle son professeur avant d'avoir adoré l'étude du dessin. Il y règne une liberté dont quelques-uns usent avec fureur, dont beaucoup d'autres ne profitent guère. Le résultat, c'est un ensemble peu cohérent, où l'on cherche en vain, si l'on est sans parti pris, des indications, des significations catégoriques, hors la poursuite assez générale, non d'un idéal artistique défini, mais d'un mode d'expression intensément personnel.

Ce manque de cohésion, cet effort individuel vers l'originalité ont caractérisé tous les Salons d'Automne depuis 1903. Ils caractérisent encore celui de cette année, sans empêcher

que le Salon d'Automne demeure le plus vivant, le plus attrayant, le plus nécessaire des trois grands Salons annuels, celui qui révèle le plus et qui, par conséquent, possède aujourd'hui les éléments les plus sérieux de vitalité. On pourra objecter que les efforts plus résolus que raisonnés qu'il met en valeur n'aboutissent encore qu'à une indécision dont on peut voir des preuves dans la déroute du cubisme et dans la conversion de trois ou quatre pontifes de l'excentricité. En réalité, ces événements n'ont rien d'inattendu; la disparition ou l'abstention momentanée des clientèles de l'Est aurait suffi à les provoquer. Il ne convient donc pas de leur accorder un sens qu'ils n'ont point.

J'ai vu un dessin de M. Fauconnet qui, je crois, veut personnifier l'art d'aujourd'hui. On y voit un peintre assis devant son chevalet, et ce peintre n'a pas de visage, mais seulement deux énormes yeux. Je trouve le portrait fort ressemblant, et il me semble que celui qui ne l'entend point ainsi n'a rien à faire au Salon d'Automne. Le peintre d'aujourd'hui ignore neuf fois sur dix la destination de l'œuvre qu'il achève. Il ne sait point s'il la vendra, et si elle s'en ira dans un musée, ou dans le salon d'un homme de goût, ou dans celui d'un trafiquant. Il n'a donc plus à subir la loi d'une harmonie nécessaire entre les idées de son temps et celles qu'il entend exprimer, pas plus qu'entre son œuvre et les murs indéterminés qui l'accueilleront peut-être. Échappant ainsi à la discipline de l'architecture, à la discipline du goût, à la discipline de l'esprit, il n'est plus dirigé que par ses facultés visuelles, par son œil. Il s'en suit que l'œil du peintre, affranchi de toute tutelle (et même du contrôle de la raison) se cultive avec une intensité et une rapidité inconnues autrefois. C'est dans ce sens que certaines peintures d'aujourd'hui sont peut-être prophétiques, même quand il nous paraît difficile d'y reconnaître autre chose que les effets d'une déformation professionnelle.

En tout cas, le fait qu'aucune œuvre, sauf exception rarissime, n'a de nos jours d'affectation déterminée, — ce qu'on pourrait



L'Été. LOUIS SUE.



En bateau. LEBASQUE.

appeler en termes plus généraux la séparation de l'art et de la vie, — suffit à expliquer le rôle prépondérant et parfois exclusif que joue la technique dans la production picturale contemporaine. Au Salon d'Automne, en particulier, les exposants qui font de la peinture sont beaucoup plus nombreux que ceux qui s'attardent encore à composer des tableaux. Nous rencontrerons pourtant plusieurs de ces derniers parmi les artistes considérés à bon droit comme des novateurs.

M. Félix Vallotton en est un. Il a peint, en 1914 et en 1915, de vastes compositions décoratives, inspirées je crois par la guerre, quoi que l'on n'y aperçoive ni casques, ni canons, ni aucun attribut militaire. La sobriété de composition est précisément la qualité maîtresse de ces ouvrages, qu'il s'agisse d'*Orphée dépecé* ou du triptyque dont la partie centrale représente *Le Crime châtié* et les panneaux de droite et de gauche la *Douleur* et l'*Espérance*. Mais à cette louable modération dans la recherche des effets, le dessin et la couleur de M. Vallotton n'ajoutent, il faut le regretter, ni chaleur ni émotion.

Le *Jésus chez Marthe et Marie* de Maurice Denis est dans la note la plus habituelle de l'auteur : douce intimité, charme grave, composition rythmée comme les strophes d'un poème. Et c'est là, en réalité, une très belle strophe ajoutée à l'hymne que nous connaissons, où le sentiment religieux, très réel et très profond, se réchauffe d'une pointe de sensualité rêveuse. Il y a peu de chose à dire de *La Batterie de 155*, si ce n'est que, plus inattendue, c'est une page attachante, sobre, exacte, digne de l'auteur.

M. Henri Lebasque, lui aussi, compose des tableaux, encore que, dans le domaine de la technique pure, il y ait peu de chercheurs et

de trouveurs aussi heureux. Tout ce qu'il y a d'aisé, de savoureux, d'intelligent, dans sa manière, on peut le voir réuni dans la jolie œuvre reproduite ici.

Chez M. Bonnard, et encore plus chez M. Laprade, la technique tend déjà à accaparer tout l'intérêt, mais elle se justifie par son adaptation rationnelle à un petit nombre de sujets, auxquels l'auteur revient volontiers. Aucune préoccupation de cet ordre ne hante l'esprit de M. Matisse, rien n'autorise à penser qu'il signera un jour des tableaux proprement dits; et pourtant, si, de mémoire, on oppose ses panneaux du Salon de 1910 *(La*



Jeune fille au bouquet. CHARLES CAMOIN.



Jeune femme en orientale et fleurs. HENRI MATISSE.

mais beaucoup plus systématique encore. Il s'agit toujours de démonstrations. Laissons-nous attirer par la fantaisie. La voici sous l'aspect d'une jeune fille en pyjama blanc que M. Sue, précieux et nerveux portraitiste, intitule : *Été. La jeune fille en gris* de M. Bissière, la *Robe grise* de M. Valtat, les aimables figures féminines de M. d'Espagnat, celles de M. Paul Renaudot, participent du même modernisme assourdi, dont on ne saurait nier le pouvoir de séduction. Au contraire, les figures de jeunes femmes et de jeunes filles de M. Camoin plaisent par leur franchise d'accent, par ce qu'il y a, dans ces œuvres, de direct et d'instinctif. M. Alcorta, M. Pierre Alin, M. O'Conor, peintres de nu, savent trouver des thèmes nouveaux et les interpréter avec des accents personnels. Le dernier nommé expose, notamment, une *Rousse* d'une très belle et très savoureuse matière. Quand à Mlle Dufau, on peut aimer sa *Source dans la nuit* pour les qualités d'ensemble, la distinction, le velouté de la couleur ; mais elle nous a souvent montré des anatomies plus



Composition. VALDO BARBEY.

poétiques. M. Fornerod expose trois figures de femmes dans lesquelles nous retrouvons à peine, sous l'extrême liberté qui caractérise ces envois, la manière ample et sûre, l'élégance aisée de naguère.

M. de Gaigneron a rapporté du Maroc des compositions expressives, réalisées dans une manière sobre, d'une belle tenue. Et Mlle Suzanne Valadon sait nous intéresser à sa *Vénus noire* et à son *Esclave couchée*. Mais l'orientalisme de M. André Suréda est moins superficiel ; il a la poésie, la langueur, le rêve nostalgique, tout cela exprimé plus encore par des dons et des qualités de peintre que par les agréments d'une composition très étudiée.

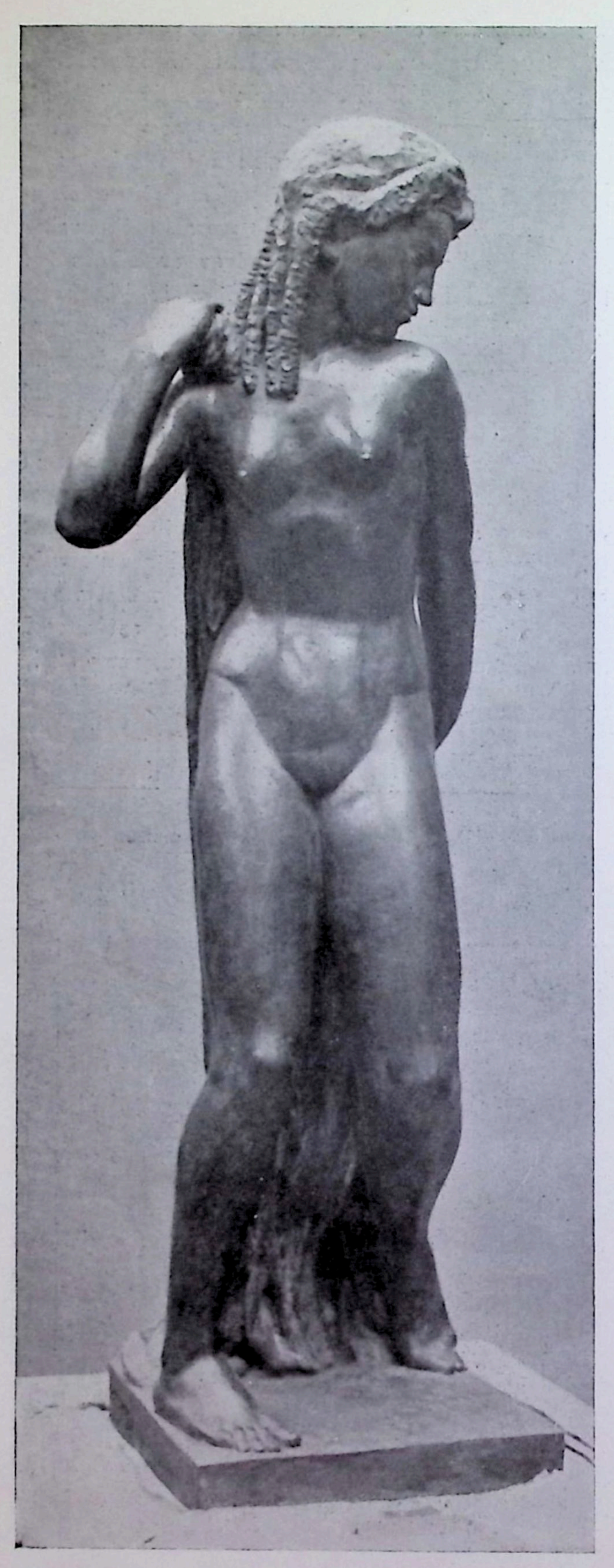
Et voici d'autres peintres de la vie, de la vie toute proche : M. Zingg, qui met beaucoup



Paysage. GIRIEUD.



Genêts. SEYSSAUD.



Jeune fille à la draperie. JOSEPH BERNARD.

de bonhomie et un juste sentiment décoratif dans ses petites scènes familières; M. Georges Bruyer, de qui *Détachement du Sergent Calixte* et les *Blessés de Brégy* sont d'excellentes illustrations en couleur ; M. Tancrède Synave et sa *Chanson de Guerre*, d'un mouvement intense et juste ; M. Borgeaud, qui possède les dons de l'imagier populaire : observation malicieuse, expression naïve. Et les portraits. Dans celui de *Mme L. F.*, Charles Guérin a, pour cette fois, imposé à son souple et savoureux talent une discipline inaccoutumée : œuvre sage, pondérée, où l'on ne discerne aucune recherche de mouvement ou d'éclairage, portrait magistral, toutefois. Celui de *M. Théodore Duret*, par Van Houten, est une œuvre expressive, sobrement composée. Quant au *Mirbeau* de M. Gondouin, il est par trop conventionnel dans un certain sens, et ressemble à Mirbeau comme la statue de Rodin ressemble à Balzac. Dans les œuvres de M. Gaudissart, toujours méditées, toujours harmonieuses, la sensibilité dominait autrefois. L'auteur cherche aujourd'hui des effets plus corsés, sa matière s'est enrichie et embellie, mais en s'assombrissant peut-être un peu trop. Les *Fleurs sur fond orange*, les *Fleurs des bois et des montagnes* sont, en tout cas, de très remarquables et personnels essais décoratifs.

C'est d'ailleurs dans la peinture décorative proprement dite qu'il faut chercher les œuvres, sinon les plus originales, du moins les plus complètes de ce Salon. Dans un style un peu heurté, M. Valdo Barbey groupe avec tact des personnages aux caractères accusés, et comme en se jouant, arrive à des effets de puissance et de charme. M. Claudius Denis, dans des compositions d'inspiration traditionnelle, prodigue, avec un fort beau talent de peintre, des trouvailles d'allégresse et de grâce. M. Dusouchet invente peu, mais à défaut d'imprévu et d'éclat, son *Printemps* et son *Ame antique*, valent par la ligne décorative, par le goût élevé de la composition. Enfin, dans *Les Corbeaux*, de

Maurice Taquoy, on peut discerner un vif et profond sentiment de la nature, exprimé avec force, dans un langage décoratif qui ne manque pas de verve originale.

Du bataillon serré des paysagistes, je ne puis retenir que quelques noms, le Salon d'Automne réunissant à peu près toutes les tendances, depuis M. Eugène Chigot et M. Madeline tendres adorateurs de dame Nature, jusqu'à M. Bouche qui lui impose des violences effroyables, ou M. de Waroquier qui s'en amuse avec une volupté exempte de passion, en passant par la verve synthétique d'un Verdilhan, l'idéalisme exaspéré d'un Jeanès, l'austère contemplation d'un Lacoste, la raison un peu froide et rigoureuse d'un Girieud. Un envoi, celui de M. Diriks, comprend à lui seul dix-sept toiles, rapportées les unes des parages du pôle Nord, les autres de la côte roussillonnaise, ou de Bretagne, ou des environs de Fontainebleau. Ce sont des paysages d'une verve extraordinaire, dont la composition peu cherchée se contente de mettre en présence le sol et le ciel et d'en tirer, par des moyens simples, les effets les plus expressifs. Les ciels sont le plus souvent nuageux, tourmentés. L'auteur les traite largement, dans une pâte qui a beaucoup perdu de son ancienne rudesse, au profit de l'harmonie.

M. René Juste, lui aussi, évolue vers des interprétations plus fondues, plus complètes. La poésie angoissée de l'hiver, personne ne l'a exprimée mieux que lui, avec une sincérité contenue qui atteignit souvent à la puissance, plus rarement à l'émotion. Le voici qui analyse davantage, et sans modifier sa manière habituelle, y trouve cependant des ressources plus souples et plus étendues. *Dégel* et *Le Porche vert* annoncent la pleine maturité d'un paysagiste au talent probe et réfléchi, qui doit compter dans son époque.

Les Cyprès, de Carlos Reymond, *l'Église de Tosny*, de Paul de Castro, *Moret-sur-Loing*, d'Edmond Ceria sont aussi des pages intéressantes, qui valent par la conception et la facture. Et il faudrait encore signaler, au moins pour mémoire, les paysages de M. Altmann, de M. Eugène Alluaud, de M. Emile Boggio, la *Rue Mouffetard* de Fiebig, et d'autres aspects de Paris d'une vision personnelle, par Renefer, Barwolf, Olivier, Oberteuffer.



Jeune bacchante. JOSEPH BERNARD.

Quelques œuvres de Rodin, empruntées au Musée de l'Hôtel Biron, accueillent le visiteur du côté de l'avenue d'Antin. Et l'on a commis la faute d'y comprendre le *Balzac*, statue fort discutable, qui a sa place dans l'œuvre du génial ouvrier, mais qui ne peut être intelligible qu'au milieu de cet œuvre, ou présentée dans les conditions voulues d'atmosphère et de lumière. Dans le jour triste du Grand Palais, sans recul, sans piédestal, le Balzac n'est digne de Rodin que pour ceux qui l'admirent les yeux fermés.

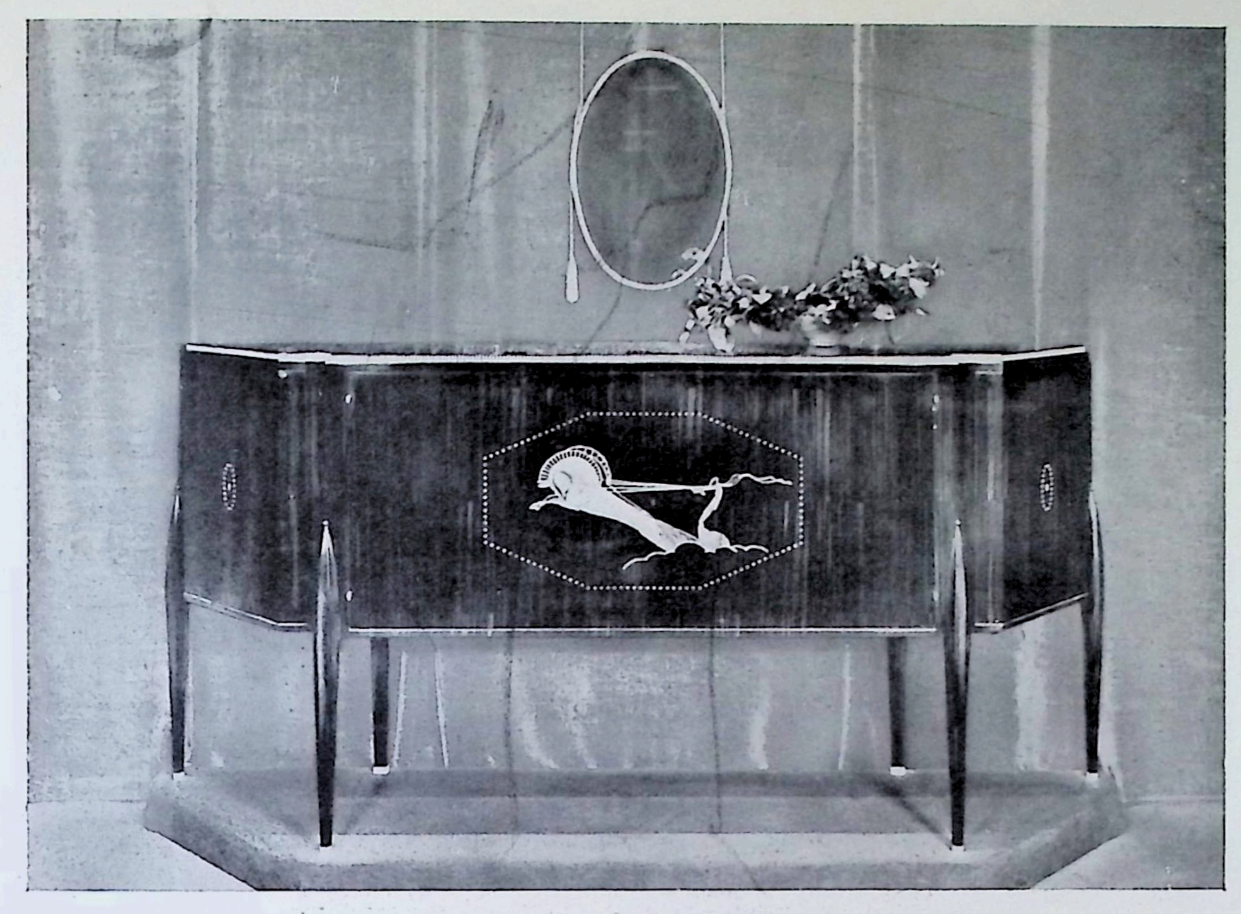
Une autre rétrospective, celle de José de Charmoy, comprend une demi-douzaine de fragments ou d'œuvres secondaires malencontreusement disséminées dans les diverses travées du rez-de chaussée. José de Charmoy, restera, pour ceux qui l'ont connu, une des figures les plus originales et un des plus hauts caractères de l'art au commencement du XXe siècle ; il eût mérité une manifestation plus éclatante. Du moins certaines des œuvres qu'il a laissées suffiront-elles à défendre sa mémoire, même contre ce qu'il y a d'inégal et d'incomplet dans d'autres.

Deux statues de M. Joseph Bernard, toutes rayonnantes de savoir et de joie recueillie, une belle *Canéphore* de M. Popineau, des bustes de Quilivic, Bouchard, James Vibert, une *Victoire* de Mlle Jane Poupelet, forment les attraits principaux de cette section de sculpture, où l'on peut aussi découvrir une originalité de bon aloi et de réelles qualités dans certaines œuvres d'un modernisme aigu, — témoin le charmant petit groupe de M. Howard. En somme, malgré l'abstention fort regrettable de Bourdelle et de Maillol, la sculpture d'aujourd'hui est représentée au Salon d'Automne par d'attachantes promesses et par des réalisations significatives.

ÉMILE SEDEYN.



Femme et son enfant. CECIL HOWARD.



Desserte. RUHLMANN.

Le Salon d'Automne

II. — L'ART DÉCORATIF



Il y a le plus souvent de grandes chances pour qu'un mauvais mot, pour qu'un mot mal fait n'exprime pas quelque chose d'excellent. Lorsque l'on écrit le mot *ensemblier*, on l'écrit en italiques, comme nous le faisons nous-même ici. Dans une revue qui s'intitule : *Art et Décoration*, est-il superflu d'enseigner le sens du mot *ensemblier ?* C'est celui qui fait des ensembles.

La section des *ensembles* est, cette année, l'une de plus sûres attractions du Salon d'Automne. L'*ensemble* a certainement été créé par un artiste-décorateur rusé qui a voulu retenir le visiteur en lui offrant, pour l'allécher, une chambre à coucher, un boudoir, une salle à manger, que, s'il le veut, ce visiteur pourra, demain, transporter dans son logis. L'*ensemble* nous vient-il du *Kunstgewerbemuseum* suisse ou allemand ? A Zurich, à Bâle, à Francfort, à Nuremberg, les conservateurs patients et ingénieux reconstituent, dans des salles construites pour cela, une cuisine gothique, une chambre renaissance, un salon roccoco.

C'est au musée de Bâle, je crois, qu'on remonte les pendules qui figurent dans ces ensembles ; et je ne suis pas sûr de ne pas avoir vu, quelque part, des mannequins roidement assis sur un siège d'autrefois.

Nous oserons avouer que nous n'aimons guère cette mode qui fait d'un musée d'art un musée Grévin. Le musée est destiné à l'artiste et à l'artisan, à l'étudiant et à l'amateur; il ne doit pas être, avant tout, l'amusement passager et superficiel du badaud. La mélancolie qui s'élève en nous, lorsque nous errons dans les salles de Trianon ou de Fontainebleau est une mélancolie nourrissante qui nous fait vivre avec les fantômes de l'histoire. Cette solitude a son âme, et ce sommeil séculaire est souvent peuplé de grands rêves à la contagion desquels nous ne résistons pas. Mais ces reconstitutions des musées germaniques font songer à des savants qui jouent à la poupée: ils ont perdu la foi des jeux de l'enfance; ils n'en conservent que la naïveté.



Buffet. TONY SELMERSHEIM.

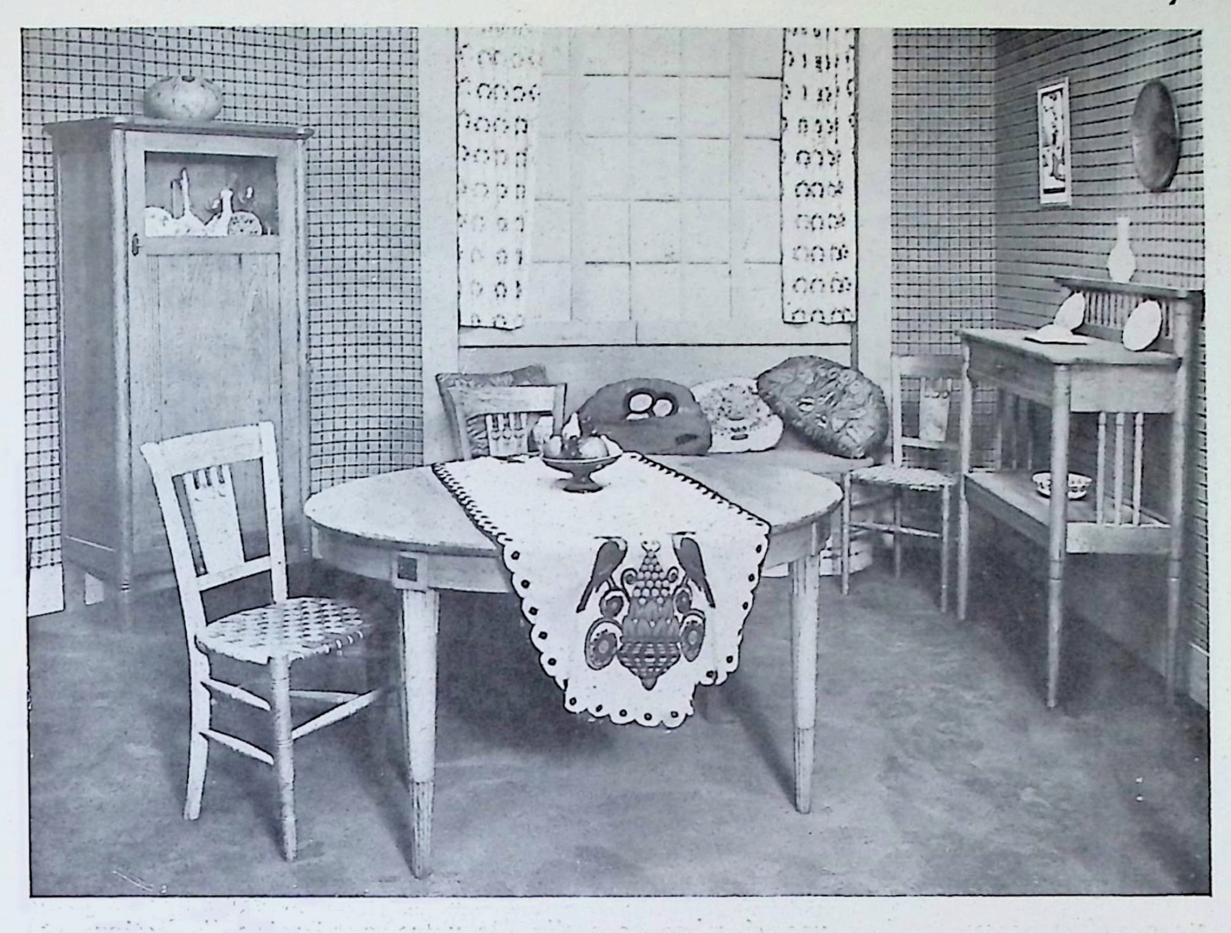
. . .

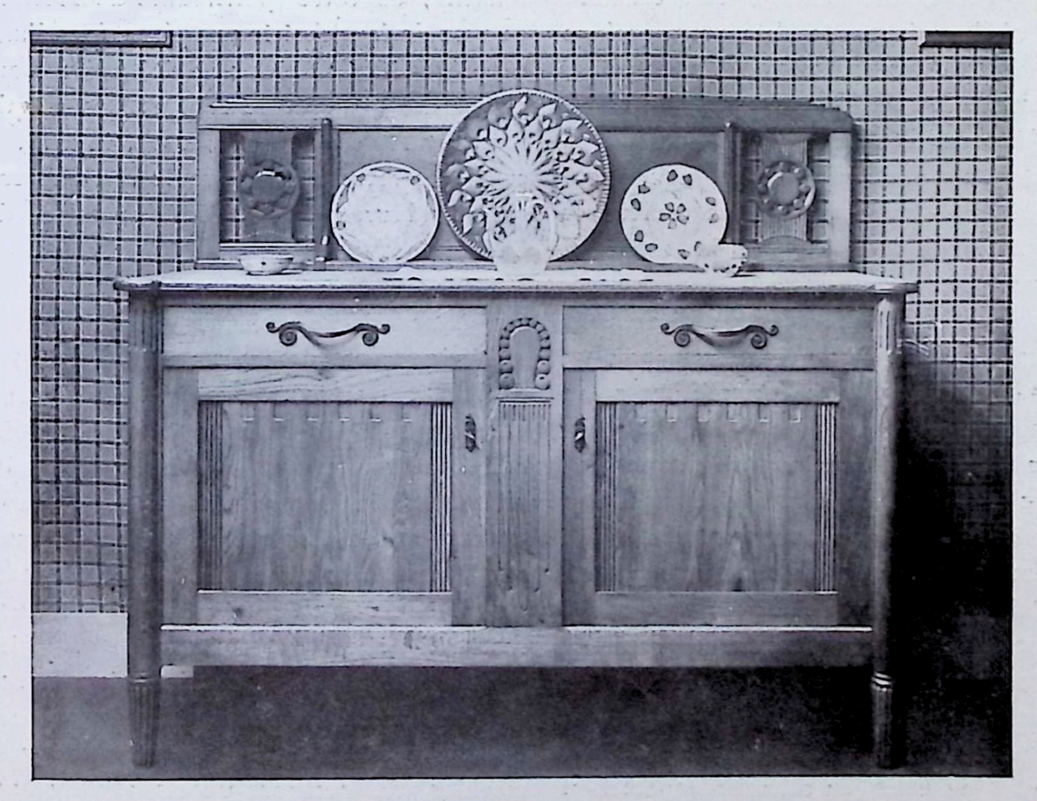
L'*ensemble* moderne, tel qu'on le conçoit à la Société des artistes décorateurs et au Salon d'Automne (ce sont, au surplus, les mêmes exposants) est tout autre chose. Et l'on peut affirmer que ces néologues *ensembliers* sont pour beaucoup dans la faveur qui accueille aujourd'hui, et chaque année davantage, le meuble moderne. Il est juste d'ajouter que le succès et la vogue des ballets russes ont également beaucoup contribué à développer ce goût.

Toutefois, ces *ensembles*, s'ils ont leurs avantages, ont aussi leurs inconvénients. Les avantages, c'est de séduire et de retenir tout de go l'attention et la curiosité de la majorité du public. Ce public trouve là, si j'ose dire, des intérieurs tout mâchés. On fait venir sa chambre ou son salon de chez l'artiste-décorateur, comme on fait venir, de chez le traiteur, une oie toute rôtie et drsssée sur son lit de marrons. Mais, justement, ce qui fait le plaisir des uns fera le désenchantement des autres.

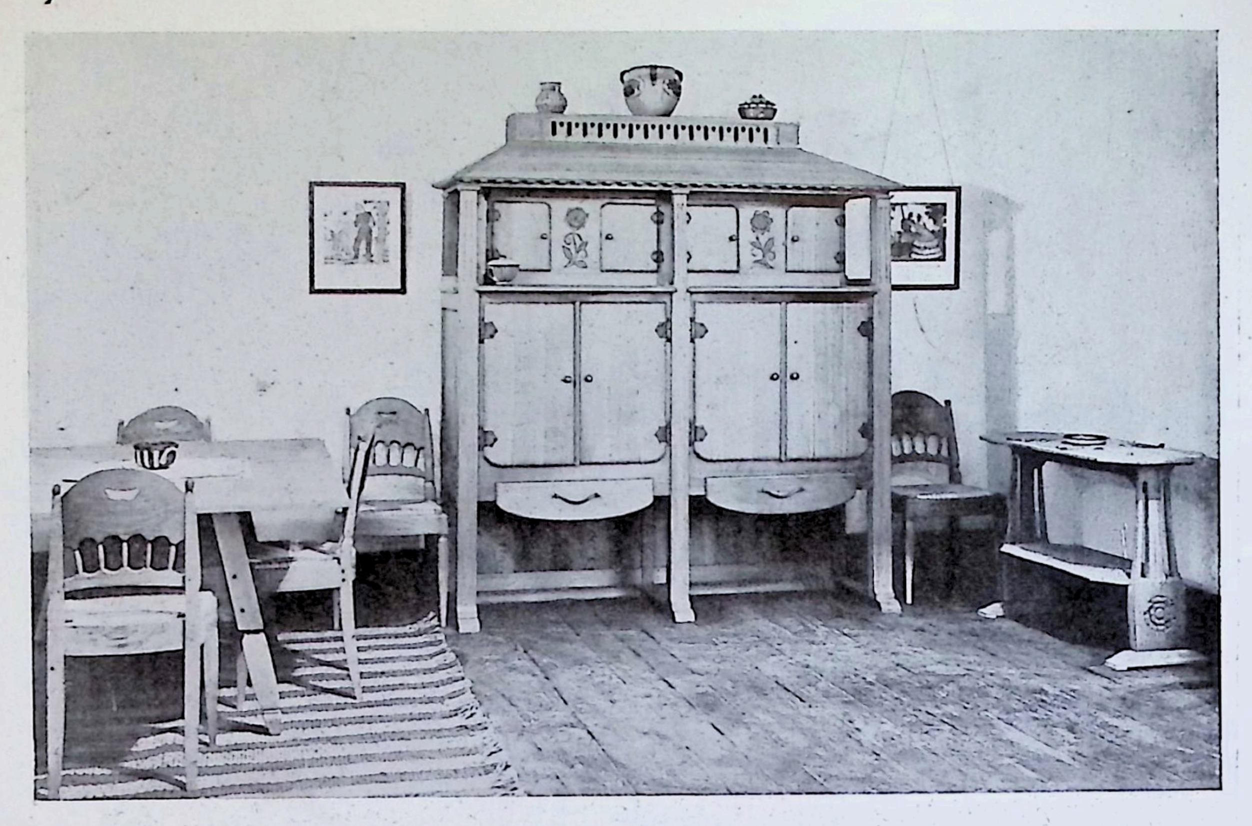
Ces autres sont, d'abord, le groupe des gens qui ont leurs idées, leurs goûts, leurs préférences et auxquels il serait odieux et même impossible de vivre dans un intérieur où tout a été combiné, composé, élaboré par un autre, cet autre fût-il un décorateur de génie.

Il est bien rare, en effet, qu'un être soit assez banal, assez passif, assez indifférent, pour ne pas vouloir que le décor où il vit soit fait un peu à sa ressemblance. Le premier





Salle à manger. GALLEREY.



Salle à manger rustique. HUILLARD.

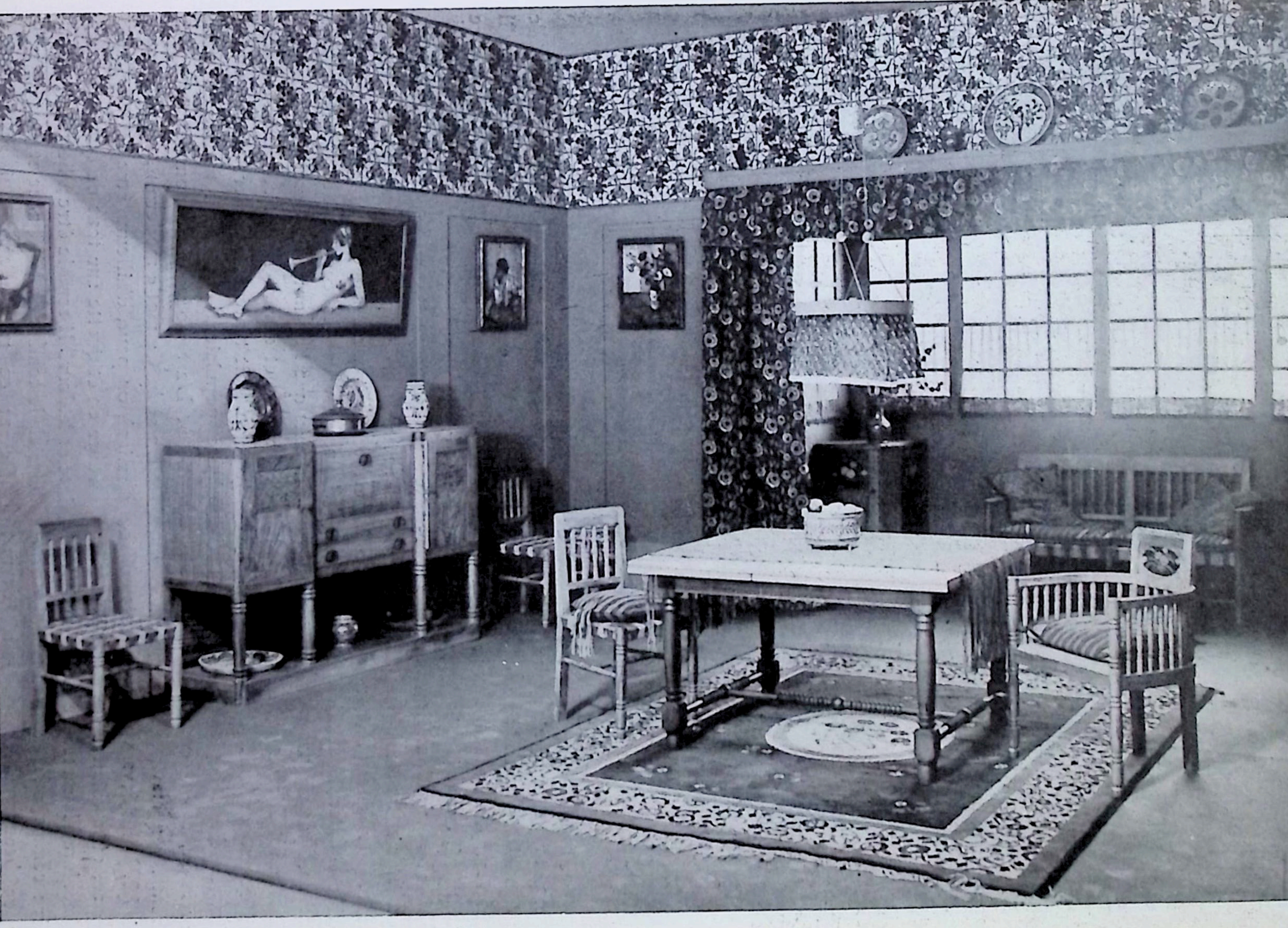
acte que l'on accomplit dans une chambre d'hôtel où l'on sait que l'on demeurera quelque temps, c'est de changer un meuble de place, de décrocher tel cadre, de recouvrir telle table d'un carré d'étoffe que l'on emporte avec soi, dans sa malle, de voyage en voyage, et qui vous plaît non seulement par sa couleur et son dessin, mais aussi par tous les souvenirs qu'il évoque et qui vous attachent à lui.

Et, par ce culte des souvenirs, nous arrivons au deuxième des groupes que forment ceux que les *ensembles* modernes ne satisfont et ne convainquent pas.

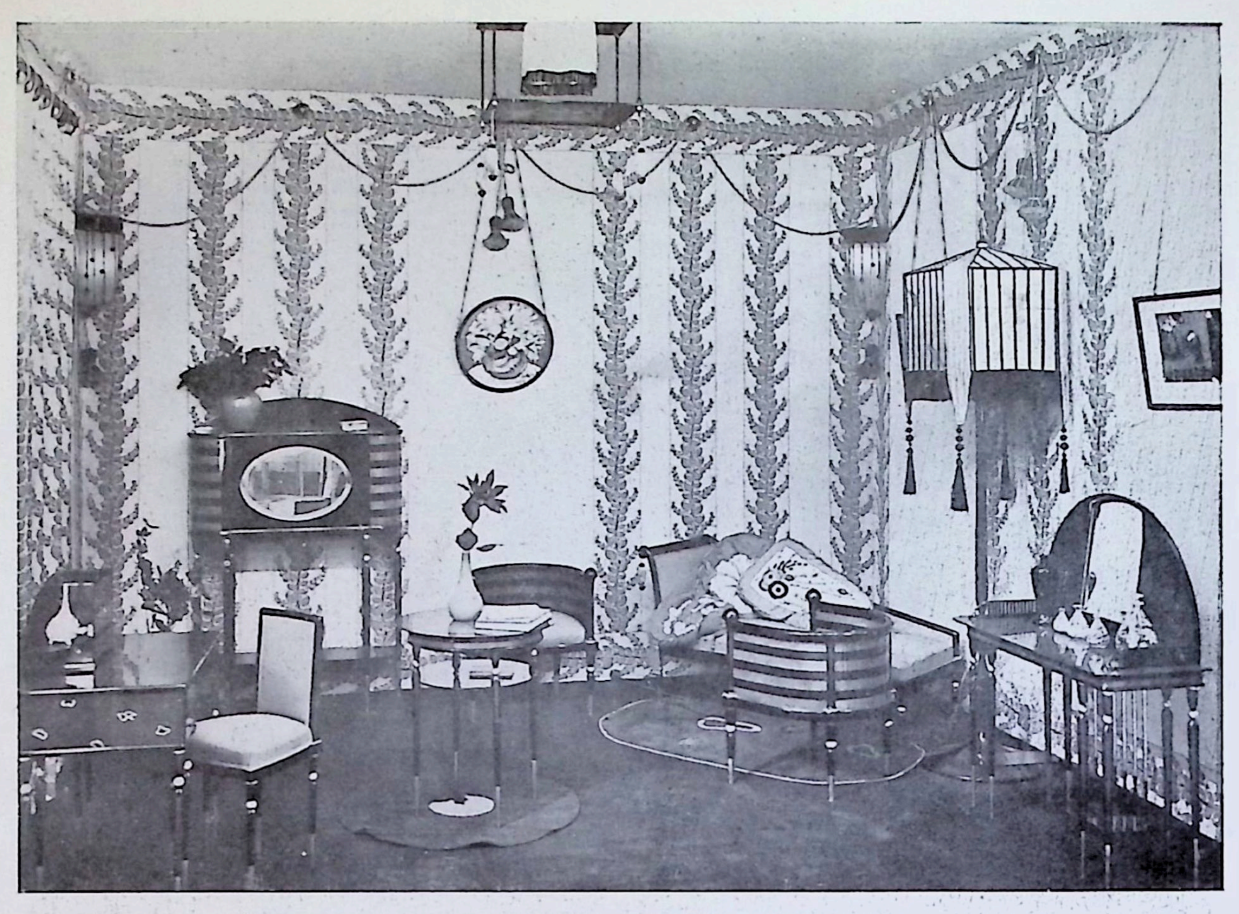
Pour notre part, nous nous méfierons toujours de la valeur morale et sociale d'un être qui ne conserve pas jalousement, comme de précieux fétiches sentimentaux, certains objets et certains meubles qui, comme on dit, lui viennent de famille, et dont il ne se séparerait point sans un véritable déchirement de la mémoire et du cœur.

Or, devant les *stands* des *ensembliers*, livrez-vous au petit jeu suivant : apportez-y, par la feinte de l'imagination, l'un de ces objets qui font partie de votre intimité personnelle, de votre patrimoine d'affection, et essayez de leur choisir une place dans l'une de ces pièces idéales où tout a été prévu pour le plaisir des yeux et le confort des membres. Aussitôt l'*ensemble* sera faussé, injurié, ridiculisé, et votre cher souvenir ressemblera au grossier Huron entrant dans le salon de la belle Saint-Yves.

On vous dira, et cela est juste, que ces *ensembles* sont des suppositions, des propositions d'intérieurs, et que chaque « client » est libre de les transformer à sa guise. Mais, dans ce cas, pourquoi les *ensembliers*, au lieu d'avoir l'air de travailler pour des étrangers qui possèdent au loin leurs véritables lares, ou pour de nouveaux riches qui sont surtout soucieux d'enlever à leur caque cette désobligeante et tenace odeur de hareng, pourquoi ces *ensembliers* ne partiraient-ils pas d'un point de vue tout différent? Il consisterait à faire graviter, si j'ose dire, leurs *ensembles* non autour de leur bon plaisir, mais autour de quelques meubles, de quelques objets anciens, ou de quelques tableaux surannés, peut-être choisis au hasard, *pour lesquels* ils créeraient un entou-



Salle à manger. MOUVEAU ET JOUBERT.



Boudoir. PAUL ALLIER.

rage, et, pour parler comme certains psychologues démodés, une ambiance?

On obtiendrait sûrement un résultat curieux et attachant si, une année, les organisateurs du Salon d'Automne, adoptaient un pareil programme. Il ne faudrait pas tout laisser à l'aventure. Par exemple, on proposerait à MM. Süe et Mare d'établir des chaises, une table et un dressoir propres à entourer un charmant buffet Directoire, simple de lignes, heureux de proportions. Il ne s'agirait ni d'un pastiche, ni d'une copie, mais d'une véritable création, ayant, comme tout être créé, ses parents, son atavisme, son hérédité. On mettrait M. Jallot devant quelque noble coffre renaissance, où la chimère s'enlace à l'acanthe, où les moulures luisantes et polies acceptent la lumière comme une caresse: afin d'accompagner ce beau meuble, M. Jallot devrait imaginer les fauteuils modernes où l'on prendrait place pour le considérer. Ainsi donnerait-on à M. Dufrêne quelque cabinet un peu tarabiscoté, où les bois rares sont incrustés de nacre et de lapislazuli, et il faudrait qu'il situe ce cabinet dans un studio riche et bizarre où sa présence ne semblerait pas saugrenue.

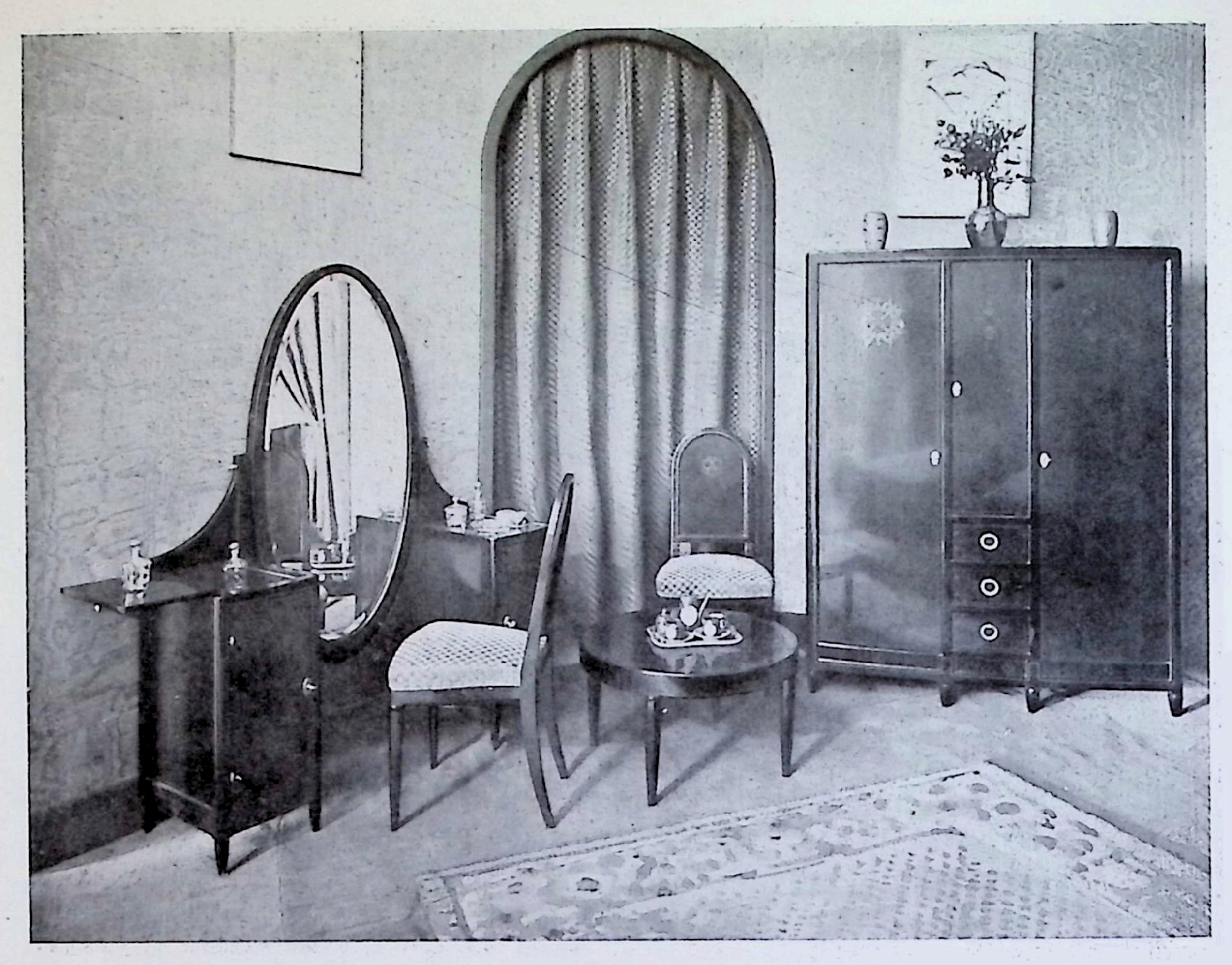
De pareilles préoccupations, d'ailleurs, ne sont pas loin de prendre forme, dans la conscience artistique des décorateurs d'aujourd'hui. Souvenez-vous des cocasses et tourmentants *ensembles* que l'on nous proposait voici moins de dix ans, et devant lesquels, plutôt que d'y vivre, on était tenté de s'écrier, retournant la phrase populaire : « il vaut mieux aller au café! ». L'art moderne se nommait alors le *modern style*. Ce mot « modern », sans l'*e* muet terminal, on peut, d'ailleurs, être certain de le trouver en étiquette sur tout ce qui est camelote et laideur. Il semble être à beaucoup d'industriels le comble de l'élégance et du progrès.

Devant ce *modern style* qui nous paraît aujourd'hui si *vieux*, et qui ne paraîtra probablement jamais *ancien*, on se souvenait de l'affirmation de Baudelaire : « une œuvre d'art



Un studio. FRANCIS JOURDAIN.

n'est jamais aérolithe. » Baudelaire voulait dire par là que toute œuvre d'art possède son ascendance, et, pour ainsi dire, sa généalogie. Et, de même que les *ignudi* de Michel-Ange sont les enfants transfigurés des figures de Signorelli, de même que les personnages de l'*Age d'Or* d'Ingres errent dans des pays où les personnages de Poussin passèrent avant eux, de même qu'on entend l'écho de Weber dans l'orchestre wagnérien et l'écho de Chénier



Chambre à coucher. JALLOT.

dans la strophe de Hugo, de même voit-on le lambrequin Louis XIV devenir, dans la décoration des meubles, le chantournement Louis XV, et le style Louis XVI se transformer par de lentes gradations et dans tout un échelonnement de formes jusqu'à produire le style du premier Empire.

La vanité d'innover a perdu les décorateurs de l'ère *modern style*. Peut-être ont-ils quelques excuses, car ils avaient tout à retrouver, puisque l'art du meuble était devenu un travail d'ignorante et vulgaire reproduction. Aujourd'hui, après la longue et terrible coupure de la guerre, les artistes décorateurs se sont remis au travail animés d'un esprit nouveau. Ils ont compris que l'anarchie n'était pas la fantaisie et qu'une chaise sert plus souvent à s'asseoir qu'à je ne sais quelles mystérieuses opérations orthopédiques. Beaucoup des *ensembles* que nous allons maintenant examiner, stand par stand, montrent que les inquiétudes et les recherches actuelles sont salutaires et déjà récompensées. L'innovation à tout prix n'est plus à la mode. On se calme et on s'organise. On essaie, malgré les difficultés matérielles de l'heure, d'exécuter des meubles qui ne sont pas de la menuiserie ou de la charronnerie, mais de la belle, sérieuse et solide ébénisterie. On étudie des formes simples et gracieuses, des proportions harmonieuses; et, bien souvent, nous remarquerons que le passé n'est plus l'ennemi qu'il faut abattre ou dédaigner, mais, au contraire, un auxiliaire, un allié, un inspirateur discret, aux vertus vivantes et éprouvées.

Toutefois, si nous nous hasardions à faire ici une critique d'ordre général, nous dirions que les artistes confondent un peu trop souvent l'art du décor et de la mise en scène avec l'art de la décoration, avec le confort de la vie privée. Tous les intérieurs français ne sont

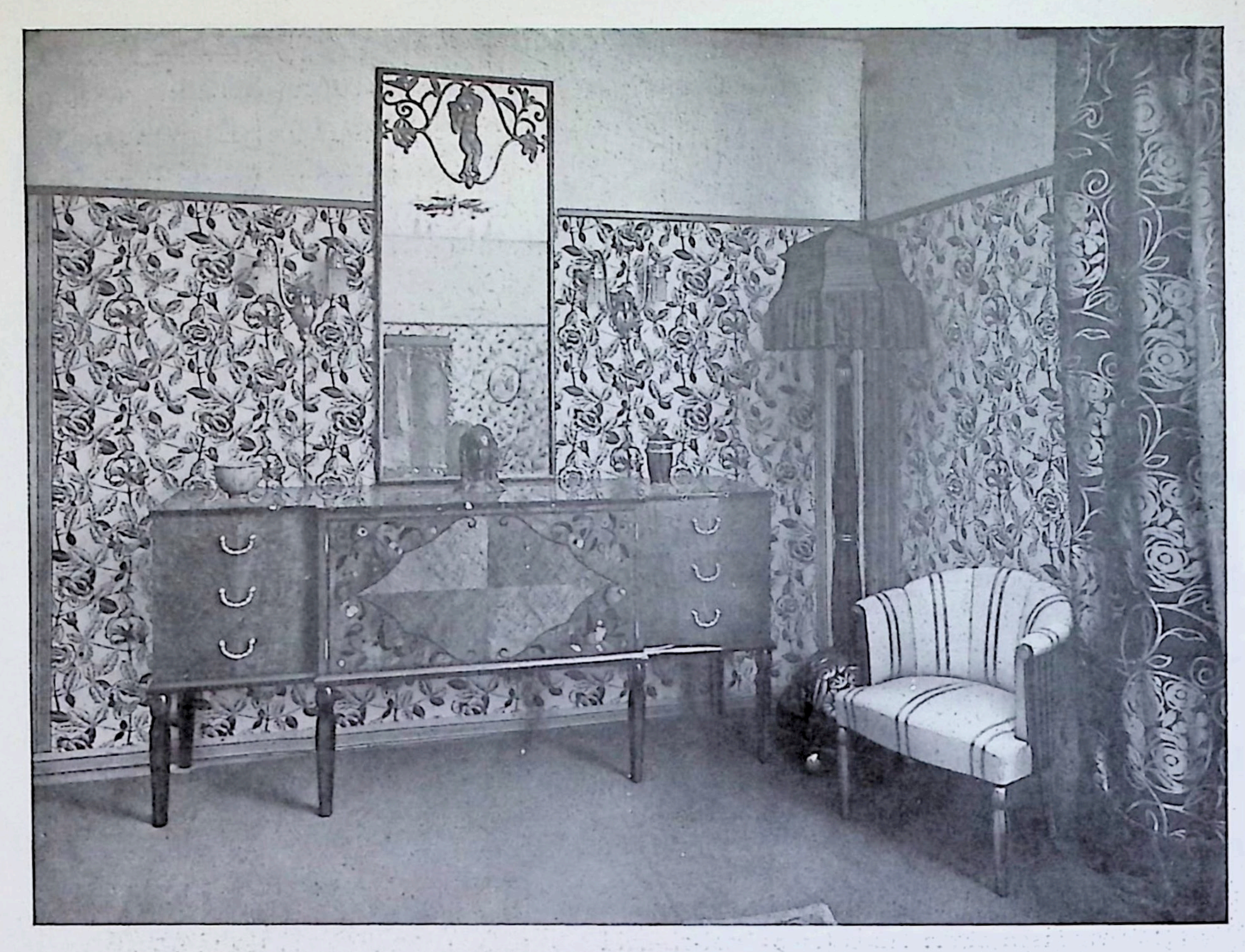


Coin d'antichambre. ANDRÉ FRÉCHET.

pas forcément destinés à protéger et à entourer les jours d'une héroïne de M. Bataille ou de M. Rip. Toute femme, après tout, ne peut pas être la Vierge Folle, ou Mlle Spinelly. Nous avons subi, jadis, l'écrivain-artiste ; il ne faudrait pas nous infliger, aujourd'hui, l'intérieur-artiste, également redoutable. Dans le fond de telle bergère, on imagine parfaitement une lectrice aux cheveux courts, au visage fardé d'ocre, aux jambes nues et épilées, lisant, avec l'extraordinaire bonne volonté des femmes, la dernière production de M. Tristan Tzara ou de M. Jean Cocteau ; mais on y imagine plus difficilement une lectrice moins « à la page », qui préfèrerait, à ces indiscutables nouveautés littéraires, une comédie de Musset, un livre de vers de Charles Guérin, un roman louis-quatorzien d'Henri de Régnier.

Le harem de Schéhérazade, tel que M. Bakst l'a représenté, ou (il faut bien le dire) certains boudoirs des Atrides, certaines salles à manger de Jocaste tels que les élaborait le goût munichois, ne sont pas tout à fait sortis de la mémoire et de la pensée des décorateurs d'aujourd'hui. Peut-être y a t-il d'autres harmonies à trouver que le noir et or d'une part et que cette polychromie inexorable, stridente, qui fait songer à quelque comptoir de la Côte-d'Ivoire ou d'Honolulu. Le jazz-band peut un moment distraire les oreilles, dans un promenoir de music-hall d'où l'on sait qu'avant une heure on sera parti ; mais il ne faudrait pas que l'on retrouve chez soi un autre jazz-band, un déchirant orchestre de couleurs sauvages, aussi dangereux pour la vue que l'autre l'était pour l'ouïe.

Au Salon d'Automne, l'*ensemblier* fait souvent songer à ce héros grec, riche de forces



Coin de salon. F. NATHAN.

et d'aspirations, que la destinée plaça malicieusement, pour l'éprouver, à la croisée de deux chemins en lui disant : « il faut maintenant t'engager dans l'une ou l'autre de ces routes; choisis. »

Certains *ensembliers* ont choisi la route de la Mode ; route très séduisante, toute fraîche, ornée, mais éphémère et changeante comme l'arbre en fleurs, comme l'arc-en-ciel et comme le rayon. Nous craignons beaucoup que ces *ensembles*-là ne durent pas davantage que ces robes et ces écharpes dont les femmes disent qu'elles sont « un déjeuner de soleil ». Mais il convient sans doute d'accepter ces *ensembles* tels quels, sans récriminer, et de supposer qu'ils sont destinés à une société assez riche et assez capricieuse pour changer la tenture et le mobilier d'une pièce presqu'aussi souvent qu'on change de toilette ou de chapeau.

Les autres *ensembliers* ont choisi la route du goût et de la tradition. Au lieu d'improviser des intérieurs aussi brillants et aussi fragiles qu'une lanterne japonaise, ils essaient d'étudier et d'exécuter des mobiliers que nos petits-enfants n'anéantiront pas dans les misérables profondeurs du « décrochez-moi ça », mais qu'ils pourront, au contraire, goûter, aimer, honorer. Les *stands* de la première manière éblouissent non moins que M[lle] Mistinguett, lorsqu'elle fait la roue sous les feux convergents des projecteurs implacables; les autres possèdent des attraits plus discrets et plus sobres, plus sûrs aussi. En les considérant, l'on ne songe pas à quelque danseuse, à quelque retentissante vedette, mais à un livre amical et vrai qu'on lit entre les quatre murs de la vie privée, où certaines tapageuses grâces n'ont pas droit d'accès.

*
* *

Au bas de l'escalier de gauche, et presqu'un peu en marge de la section, M. Louis



Ensemble. MARTINE.

Süe et André Mare nous reçoivent. Ils exposent une salle à manger en acajou, très simple, très accueillante. Cette œuvre est un excellent exemple des soucis nouveaux de certains décorateurs. Ces deux artistes jugent visiblement que le secret du style réside dans les proportions. Leur salle à manger n'est pas moderne avec outrance ; le galbe des chaises fait songer à certains meubles de la Restauration.

Malheureusement, ces chaises sont recouvertes d'un tissu rose-solférino si acide et si strident qu'il pince les nerfs lorsqu'on l'aperçoit à côté de la tenture aubergine



Coiffeuse. CARLOS REYMOND.



Table à thé. PETERS ET BAGGE.

qui recouvre les murs, et sous la frise de roses bleu-de-lessive qui court sur la corniche.

A côté de cette salle à manger, les mêmes auteurs montrent un meuble d'appui. Nous reproduisons ce meuble remarquable. On en goûtera la forme ample et simple, la stabilité harmonieuse. Mais ce que l'image ne donne pas, c'est l'impression de luxe et de confiance procurée par la vue de ce bois d'amboyne qui ressemble à certaines agathes, et sur lequel joue sobrement le cuivre des appliques. Signalons, sur cette commode, une pendule de M. Véra, très belle de matière et de dorure, mais où l'intention de style est restée un peu trop visible.

Quelques embryons d'*ensembles*, si l'on peut ainsi parler, nous permettent d'apprécier ensuite le goût de MM. Peters et Bagge, dont la petite table ronde, très discrète, ornée en son centre d'un disque de fleurs polychromes sur fond blond, est également reproduite dans ce numéro. En face, M. César More expose la coiffeuse de Perséphone : un singulier et attristant meuble d'ébène et d'ivoire, à la mode d'hier. Dans « mortuaire », il y a « More », aurait dit Hugo.

M. A.-F. Fabre a conçu un boudoir qui est un singulier « à la manière » de tous les goûts



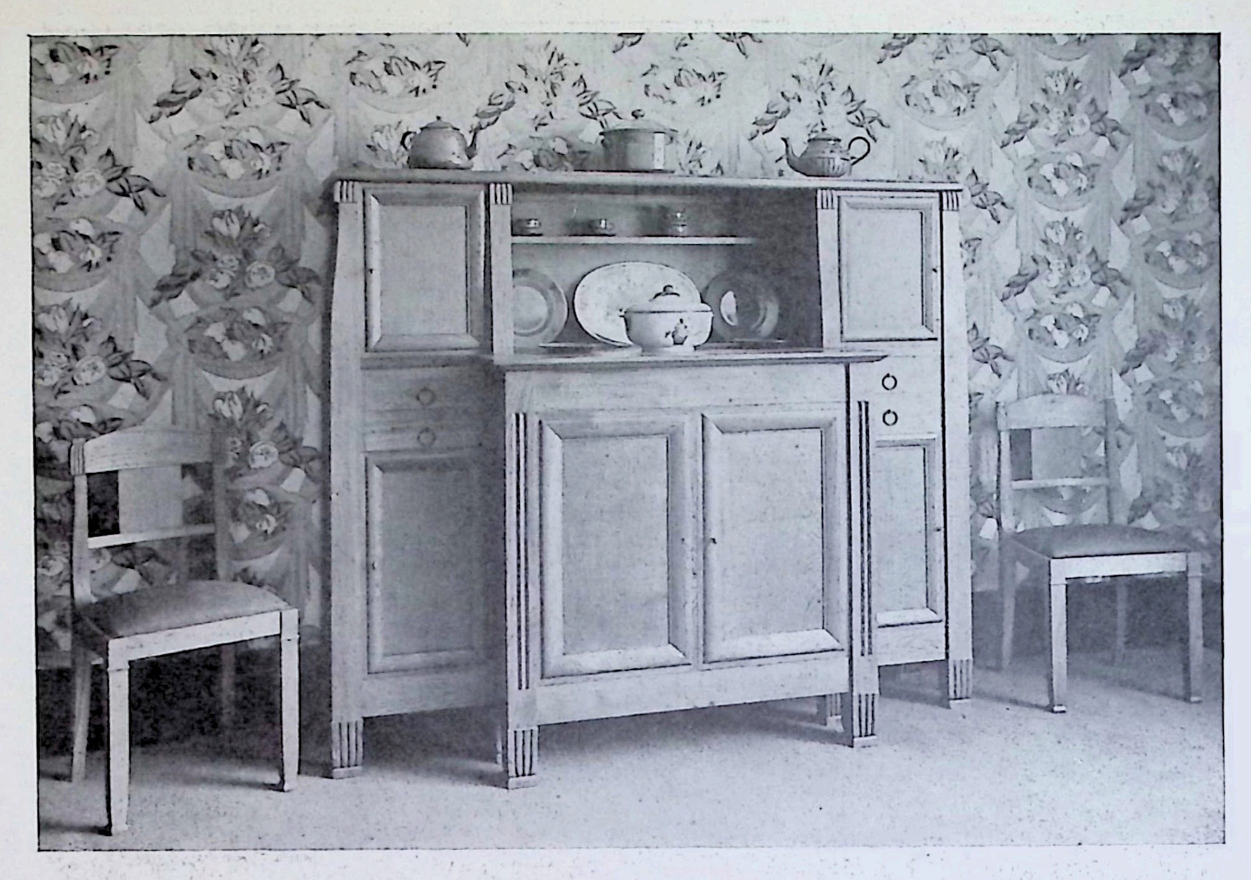
Bahut. RUHLMANN.

du jour. D'immenses raies noires et or sur les murs, des imitations de Coromandel, des coussins de tons unis à franges d'or. Un grand tohu-bohu de luxe et de mystère : du faux luxe et un mystère transparent. C'est un boudoir pour « l'École des Cocottes », mais cette cocotte-là n'a certainement pas obtenu les premiers prix.

Pas plus que M. Fabre, M. Pierre Chereau, son voisin, ne semble avoir eu, dans sa *bibliothèque*, une conception d'ensemble.

M. Chereau a une tendance à confondre le style et la pauvreté. Sa cheminée géométrique et nue en pierre blanche, ressemble à un four à chaux. L'autre ensemble de M. Chereau est charmant, intime, et, si ce mot dit encore quelque chose, parfaitement « distingué » : une chambre à coucher tendue de satin gris, le lit sans moulure, et le divan entièrement gris. On croit être dans l'intérieur d'une perle, et je pense que c'est une dame blonde, une chasseresse de Jean Goujon qui trouverait là son voluptueux repos.

M. André Fréchet, comme d'autres, a em-



Salle à manger. SUE ET MARE.

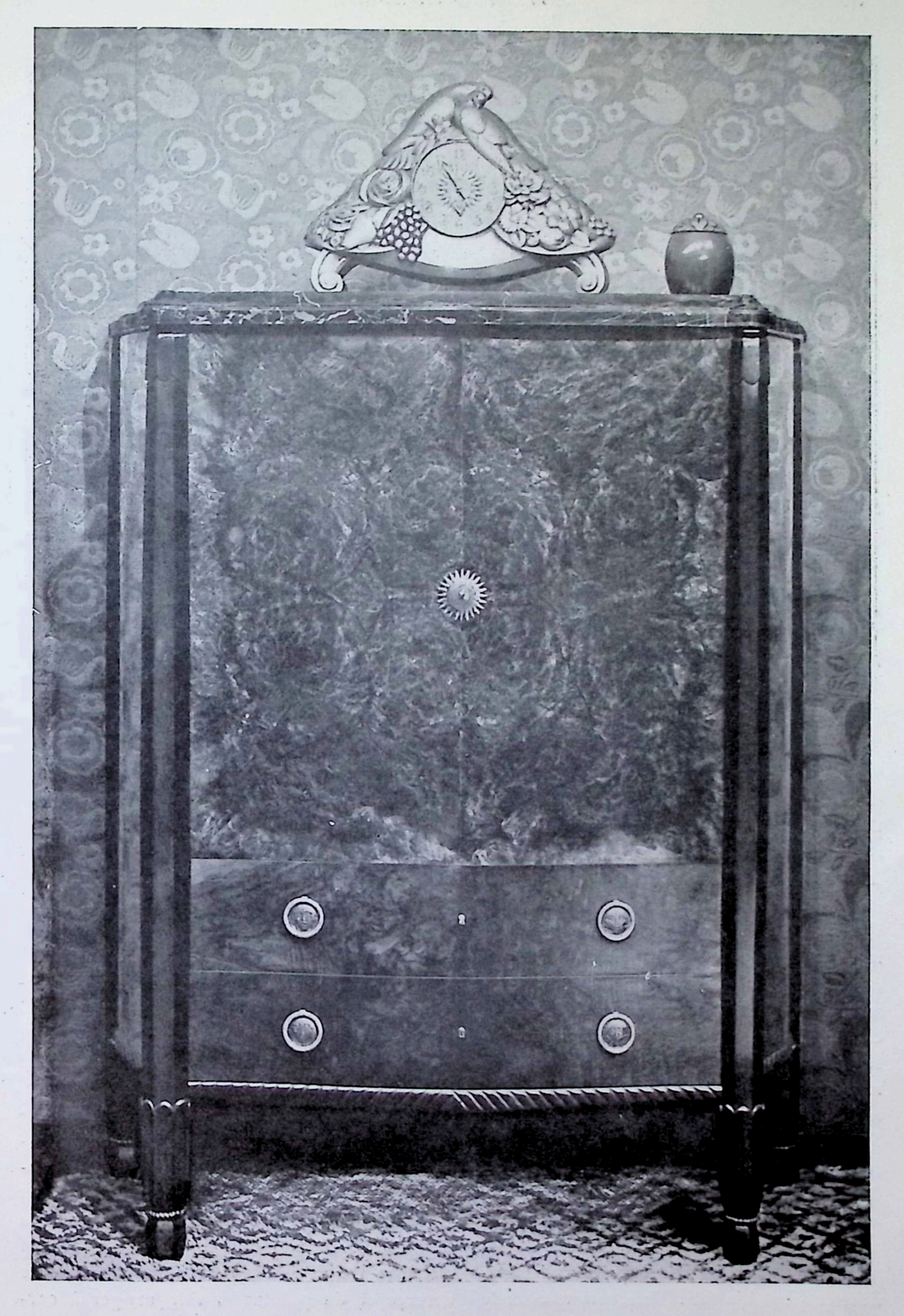
ployé la laque. Il l'a fait avec beaucoup d'intelligence et d'à-propos. J'aime moins ce qui constitue l'ensemble de son salon: ces pilastres polychromes, et ce fauteuil trop cossu où l'on imagine, se prélassant, quelque bourgeois-gentilhomme tout enflé de bénéfices de guerre.

Et voici l'amusement de Martine : orange, noir et or ; les couleurs à la mode. Des meubles de bois blanc peint, un tapis en faux carrelage, des petits matelas pour fumerie d'opium, des bibliothèques posées par terre, en formes de « grecques », ingénieuses, mais qui seront brisées demain. Beaucoup d'invention, beaucoup de fantaisie. L'ameublement d'une villa où l'on passera un été très agréable, mais où l'on ne reviendra jamais plus.

Puis, dans les effrayants courants d'air que vomit la porte d'entrée sur les Champs-Élysées, on aperçoit une coiffeuse de bois peint (reproduite ici), dans le goût de ces meubles vénitiens du XVIIIe siècle, autour desquels vivaient les personnages de Goldoni et de Casanova. L'auteur, M. Carlos Reymond, possède à la fois du goût et de l'esprit, et son meuble est de ceux qui rattachent heureusement le présent au passé.

L'art de M. Gallerey est sérieux, probe, et donne confiance. Le goût de la simplicité et du confort. Ses meubles sont des meubles de famille, des meubles de tout repos. Madeleine, « la jeune femme » de M. Boylesve, les adopterait pour son intérieur, avec le sentiment d'être audacieuse sans être téméraire. Mais, si les meubles de M. Gallerey sont satisfaisants, ses décors le sont moins et ses colorations sont déconcertantes.

M. Jallot, lui aussi, emploie la laque, avec une discrétion très intelligente. Il adopte le procédé sans imiter le style extrême-oriental. Ses meubles de chambre à coucher, prune, corail et noir, sont parfaitement mis en valeur par la tenture bouton d'or des murs, par les rideaux à quadrillages prune et argent. M. Jallot n'aime pas les tintamarres, et l'on pourrait demeurer sans lassitude et sans agacement dans les intérieurs qu'il compose.



Meuble d'appui. SUE ET MARE.



Ensemble. LUCET ET LAHALLE.

M. Rühlmann a présenté d'une manière bien théâtrale et bien artificielle une grande desserte qui est probablement le chef-d'œuvre d'ébénisterie du Salon. Elle est reproduite au début de cet article. La matière employée est l'ébène macassar, qui ressemble un peu au marbre. Équilibre des proportions, élégance et majesté ; on peut seulement regretter le motif incrusté qui en dépare le centre, ce char d'Apollon traîné par des chevaux qui ressemblent à des chouettes. Nous nous permettons de conseiller à M. Rühlmann de se méfier d'un certain art néo-grec qui eut son berceau à l'ombre de la glyptothèque bavaroise.

M. Dufrêne aime les détails, les raffinements, les recherches infinies ; et cet amour est souvent un amour heureux. Sa salle à manger de thuya, d'acajou et de laque est ravissante, riche et sobre à la fois. Mais, comme ceux de M. Gallerey, ses meubles sont gâtés par les tentures, par tout ce qui est « tapisserie ». A force de chercher d'audacieuses, d'inattendues harmonies de couleurs, on finit par combiner des accords qui ressemblent à des dissonances. Nous passerons vite devant sa chambre de jeune fille, si peu virginale, et nous goûterons la tonalité sourde et opulente de sa chambre à coucher, toute remplie d'une intimité mystérieuse, et où doit régner une beauté aussi brune qu'était blonde, selon nous, la dame à laquelle M. Chéreau offrait tout à l'heure une laiteuse hospitalité.

Le boudoir de Mlle Lucie Renaudot est bleu-de-roi et noir ; on y voit une coiffeuse charmante, très ingénieusement inspirée des consoles d'autrefois. MM. Lucet, Lahalle et Levard, sans grande simplicité, mais non sans décision, représentent ici le style roccoco : un guéridon de laque rouge, tout surchargé de dorures et de peintures, fait songer à certains meubles rencontrés au hasard des voyages,



Salon.

DUFET ET BUREAU.



Les oiseaux (Toile d'ameublement). HENRI THOMAS.

Barbades. C'est la retraite d'une créole qui savoure des sorbets en écoutant siffler ses oiseaux apprivoisés.

De l'ensemble de M. Nathan je détache un dressoir de bois gris, original et réussi. La chambre d'enfant de M. A. Hellé est un peu trop puérile pour de vrais enfants. Les fauteuils rustiques de M. René Gabriel invitent au repos champêtre. La cuisine et la salle à manger de M. Paul Huillard retiennent par leur sobriété robuste; ils retiennent aussi par l'étonnante modicité de leur prix. Ce point de vue présente son grand intérêt, et l'effort de M. Huillard mérite d'être signalé et loué.

MM. Michel Dufet et Louis Bureau exposent une sorte de *studio* qui, malgré quelques détails excessifs ou saugrenus, forme un ensemble extrêmement savoureux, spirituel et malicieux. C'est le triomphe de la recherche dans la simplicité. Ce *studio* est exactement celui qui convient au goût du jour. Il n'est certes pas fait pour l'exportation, et voilà bien « l'article de Paris ». Mais si vous en séparez cette commode ou ce chiffonnier, vous découvririez que ces meubles isolés sont capables de prendre place dans un intérieur ancien sans le déparer, sans y jurer, et c'est là une épreuve que peu de meubles modernes sont capables de supporter.

dans des palais espagnols et italiens. C'est encore le noir qui domine dans l'intérieur de M. Paul Allier. Je ne saurais dire pourquoi cette pièce, à la fois saugrenue et joyeuse, toute pétillante de jaune vif, me semble destinée à meubler la maison d'un planteur ou d'un commerçant dans une île du Sud, aux Canaries, aux

M. Selmersheim, dont l'art a de si rassurantes racines, n'a envoyé que peu de chose. Mais ce peu suffit pour montrer l'autorité et le savoir de son auteur. M. Francis Jourdain célèbre également les lumineuses vertus de la couleur orangée. Sa bibliothèque donne aussi la nostalgie des lointains climats. Ses étoffes rappellent l'écorce lisse de la mangue et ses bois la chair rosée de la banane. Si cette bibliothèque était notre bibliothèque, nous en exilerions cependant ces portières et ces rideaux un peu aïssaoua, et qui, au bout d'une semaine, doivent horripiler.

L'*ensemble* de MM. Mouveau et Joubert est le dernier de la série. Cette salle à manger a beaucoup d'agrément. Aucun effet facile; ces décorateurs n'emploient pas de rares sortilèges; leur style suit tout doucement, avec une tendre loyauté, la tradition française. On se figure, par delà les fenêtres, un vieux jardin de curé, le bruit des arrosoirs et le parfum des tilleuls, et l'on y voit passer l'une des ces petites filles que dessinait si délicatement Maurice Boutet de Monvel, avançant à pas menus pour ne point renverser le bol plein de lait qu'elle porte à sa grand'mère, à côté...



Poterie. ANDRÉ METHEY.

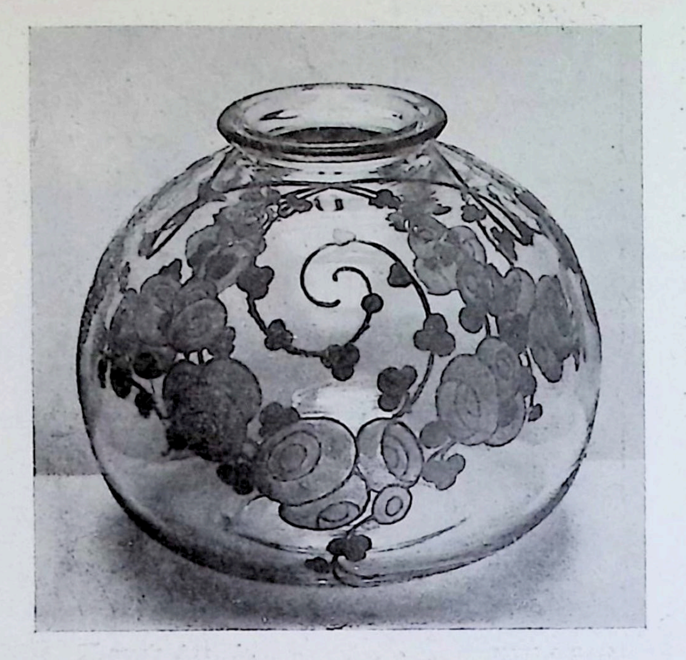


Grès. LENOBLE.

* * *

Il nous resterait à parler des objets de vitrine, des tentures, des tapisseries, Nous disposons de quelques lignes pour cela. Nous nous en consolons en pensant que des verriers comme MM. Marinot et Goupy, des céramistes comme MM. Methey et Lenoble, des orfèvres comme M. Jensen, des ouvriers d'art comme M. Hamm, des décorateurs comme M. Drésa, feront chacun, sans doute, ici, par la suite, l'objet d'études spéciales ; comme aussi M. Thomas, dont les toiles peintes ont tant de fraîcheur, de souplesse et de légèreté.

Les cartons de tapisserie de M. Jaulmes seront étudiés prochainement dans



Verrerie émaillée. MARCEL GOUPY.



Verre. MARINOT.

Art et Décoration, par M. Deshairs ; nous n'avons donc pas à en parler. Mais nous ne voudrions point terminer ces lignes sans signaler l'*Orphée enfant* de M. Paul Véra. C'est l'œuvre d'un artiste parfaitement original, dont l'inspiration est à la fois picturale et poétique, et auquel, dès maintenant, l'État ou quelque opulent particulier devrait commander une suite de cartons : les Mois, par exemple, ou des allégories fabuleuses que M. Paul Véra traiterait certainement dans un esprit délicieux et nouveau.

JEAN-LOUIS VAUDOYER.



Coupe. JENSEN.

TABLE DES MATIÈRES

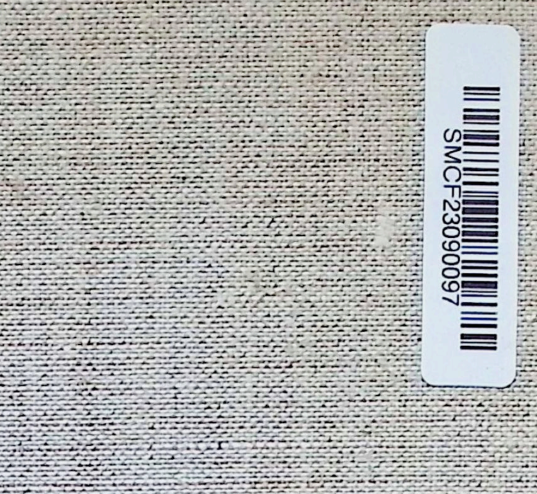
CONTENUES

dans le Tome XXXVI (Juillet 1914 à Décembre 1919)

TABLE DES GRAVURES






SMCF23090097